UNIVERSITÉ DE DIJON

Le Goût Public

ET

LE THÉATRE ÉLISABÉTHAIN

jusqu'à la mort de Shakespeare

PAR

Charles J. SISSON M. A.

PROFESSEUR DE LITTÉRATURE ANGLAISE ELPHINSTONE COLLEGE
UNIVERSITÉ DE BOMBAY

IMPRIMERIE DARANTIERE
DIJON

1922

LE GOUT PUBLIC

ET

LE THÉATRE ÉLISABÉTHAIN

jusqu'à la mort de Shakespeare

g 5278.

UNIVERSITÉ DE DIJON

Le Goût Public

ET

LE THÉATRE ÉLISABÉTHAIN

jusqu'à la mort de Shakespeare

PAR

Charles J. SISSON M. A.

PROFESSEUR DE LITTÉRATURE ANGLAISE ELPHINSTONE COLLEGE
UNIVERSITÉ DE BOMBAY

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

IMPRIMERIE DARANTIERE
DIJON

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41535706_0058

A MON MAITRE JULES LEGRAS,

SON ÉLÈVE RECONNAISSANT;

A L'UNIVERSITÉ DE DIJON,

SON ANCIEN LECTEUR D'ANGLAIS;

A L'ESPRIT FRANÇAIS,

UN ANGLAIS.

INTRODUCTION

Nous sommes aujourd'hui tellement esclaves de l'éducation littéraire qu'il nous est difficile de concevoir un art dramatique autre que celui qu'on nous apprend à connaître par l'étude, par l'assiduité aux conférences de littérature ou encore aux représentations élaborées et mutilées données par des interprètes cultivés, avec toutes les ressources scéniques du théâtre moderne.

On s'approche de Shakespeare, par exemple, dans l'attitude d'un Ducis, qui se fit faire un buste du dramaturge pour servir d'objet d'adoration sur son bureau-autel, pendant qu'il remaniait ses tragédies (1). On s'égare tellement dans la contemplation de sa grandeur littéraire et intellectuelle qu'on en est arrivé à nier sa réalité, comme font les baconiens. Je trouve plus raisonnable l'attitude d'un Voltaire, qui s'extasia un moment, et, le lendemain, qualifia Shakespeare de « sauvage » et d' « ivrogne » (2). Car c'est ce qu'aurait pu faire le public pour lequel Shakespeare a écrit ses œuvres. Ou encore l'attitude d'une duchesse de Newcastle au XVII^e^ siècle, qui avoua qu'elle en était tombée éperdument amoureuse (3). Car c'est ce que le public paraît avoir fait !

(1) J.-J. Jusserand, *Shakespeare en France sous l'ancien régime*, p. 335.

(2) « Un sauvage », Lettre à l'Académie, 1778 ; « un vilain singe », Lettre à La Harpe le 15 août 1776 ; « cet ivrogne de Shakespeare », Lettre à d'Argental le 27 août 1776. Comparez « un génie plein de force et de fécondité, de naturel et de sublime », *Lettres Philosophiques*, Lettre XVIII, en 1734.

(3) « I confessed I ...was in love with... our countryman Shakespeare », *Sociable Letters*, 1664, Letter CLXII, p. 338. Elle avoue qu'elle était bien jeune, et elle ajoute qu'elle admire à présent son mari davantage, même comme poète, comique ou héroïque !

Il importe, pour commencer, d'établir un rapport personnel avec Shakespeare ou tel autre auteur qu'il s'agit d'apprécier. Et lorsqu'il s'agit d'auteurs dont le succès dépendait entièrement des bons rapports entre eux et leur public original, il est d'autant plus important de les étudier à ce point de vue. Car le but, je ne dirai pas unique, mais bien principal, des dramaturges élisabéthains fut de faire aimer leurs ouvrages au public qui assistait à leur représentation. Ils ne travaillaient pas pour la postérité, mais pour le public présent. Il faut en somme les étudier en tenant compte de leur intention et de leur but.

Ce point de vue a été négligé par des critiques qui ont manifesté, sans doute, un intérêt plutôt esthétique, et qui tiennent à ce qu'on voie en Shakespeare avant tout, et, par extension, en ses contemporains, de grands génies littéraires. Lorsqu'on a commencé à étudier Shakespeare autrement que sur la scène, à l'époque de la Restauration, les écrivains de théâtre poursuivaient déjà un but autant littéraire que dramatique. Shakespeare a subi la critique classique du pour et du contre. Ensuite la critique romantique, bien plus éclairée, en reconnaissant sa splendeur absolue et en en indiquant les vraies bases esthétiques, a fait un peu oublier à ses successeurs que cette splendeur, avant Coleridge, avant Johnson, avant Dryden, même avant Ben Jonson, avait provoqué les applaudissements du public élisabéthain, dont le goût s'y trouvait consulté en arbitre presque souverain.

Nous considérerons donc d'abord les différentes formes du goût chez le public avec lequel les gérants des théâtres et les dramaturges avaient contact au commencement de l'époque de Shakespeare. Ensuite nous étudierons le théâtre et ses rapports avec le goût public pour y chercher des conclusions d'importance relativement à l'évolution et à la valeur littéraire du théâtre élisabéthain.

PREMIÈRE PARTIE

LE GOUT PUBLIC

CHAPITRE PREMIER

Les anciens spectacles

Il paraîtrait bien un peu paradoxal à première vue de chercher dans le théâtre même des indications du goût public dont on va étudier l'influence sur le théâtre. Cela a bien l'air d'une *petitio principii*. Pourtant c'est le procédé que nous nous proposons d'adopter en partie. Car une différence très marquée entre le théâtre primitif et le théâtre moderne rend ce procédé légitime. Le théâtre primitif, dans lequel nous allons chercher les premières indications du goût public, a été pour la plupart du temps non seulement composé à l'intention du populaire, mais encore inventé, organisé, et interprété par le populaire. Il a été, sinon écrit, tout au moins inspiré par la mentalité générale, et non par la mentalité d'un individu. On trouvera plus tard, dans le théâtre qu'on nomme élisabéthain, les produits de génies individuels et personnels, qui reflètent au moins autant le caractère de l'auteur que celui de ses auditeurs. Là encore, on serait autorisé à prendre comme critérium les caractéristiques communes à un grand nombre d'auteurs, pour y trouver des indications du goût populaire, par opposition avec les tendances personnelles de l'auteur, en prenant soin, naturellement, d'en éliminer les influences d'ordre littéraire ou étranger.

C'est donc dans le théâtre primitif qu'on va chercher ces premières indications, dans les produits d'un art qui dérive d'un instinct profondément enraciné dans l'âme même des peuples fussent-ils les moins développés. On voit le théâtre chercher à s'exprimer dans les jeux des enfants du monde entier. Chez les peuples primitifs, il accapare tous les éléments de la vie humaine pour y trouver son matériel et sa mise en scène. Les saisons qui changent, la semence, la moisson, la guerre, l'amour, et surtout la religion, se reflètent dans ces fragments de vie simulée qu'on appelle les jeux, les danses, les *folk-plays* et autres genres du drame primitif. Ce n'est assurément pas en Angleterre que ces instincts se sont le moins développés, et que le peuple eut l'esprit le moins orienté vers les spectacles dramatiques ou quasi dramatiques. Même avant l'ère chrétienne, les fêtes de la religion païenne étaient richement ornées de symbolisme dramatique, de spectacles que la religion chrétienne a dû absorber et s'incorporer, malgré la résistance des esprits sévèrement orthodoxes. C'est ainsi que le développement de la liturgie, profondément dramatique en sa qualité, et des drames primitifs qui se groupaient autour d'elle, ne fit que continuer l'ancienne tradition. Il est surtout important de remarquer que les jeux dramatiques primitifs étaient des spectacles populaires dans tous les sens du mot. Le peuple était créateur, interprète et spectateur (1), comme le sont les enfants dans leurs jeux. Ce n'est que plus tard que cela est devenu la tâche particulière d'un homme de métier. Nous verrons, en considérant les spectacles les plus anciens dont nous avons une connaissance précise, que le peuple qui s'était vu ravir ce genre d'activité s'en est bientôt emparé de nouveau.

Au début, l'Église s'est occupée seule de spectacles liturgiques. Comme les prêtres seuls célébraient la messe, ainsi eux seuls jouaient la Mise au Tombeau (2), par exemple, et cela dans

(1) Témoin, par exemple, le Prologue des *Miracles de Chester*, éd. Wright, vol. I, pp. 1-3.

(2) Dès le IX^e^ ou X^e^ siècle, CHAMBERS, *The Mediæval Stage*, vol. II, chap. XVIII.

l'édifice sacré même et dans la langue sacrée, en latin. L'Église s'est servie ensuite des instincts dramatiques du peuple organisé selon ses *guildes*, selon ses métiers, dont chacun se chargeait d'une scène. Les jeux, par la suite, se sont élargis et perfectionnés, et se sont répandus sur la voie publique. Les municipalités s'en sont chargées complètement, et le latin a, nécessairement, cédé à l'anglais. Ce genre de spectacles est redevenu populaire.

Nous le trouvons dans les grandes séries de Miracles qui se déroulaient dans les rues des villes le jour du *Corpus Christi*, et qui mettaient en scène l'histoire sacrée du monde depuis la Création jusqu'au Jugement dernier. Elles étaient conçues en quelque sorte comme une procession symbolique religieuse, dont chaque section stationnait à tour de rôle à certains endroits pour y jouer sa scène. Chaque *guilde* avait son morceau à préparer, à faire écrire, à monter sur son *pageant* ou tréteau particulier, et à interpréter. Elle faisait ses costumes à elle. Elle formait, en somme, une compagnie dramatique avec tout son attirail, avec sa pièce et son petit théâtre à elle. Le tréteau ambulatoire dont elle se servait était ordinairement « construit en forme élevée, bâti comme une maison avec deux étages dont celui d'en haut était découvert : dans celui d'en bas, on s'habillait, dans celui d'en haut, on jouait la pièce ; les tréteaux étaient montés sur six roues (1). »

Les spectateurs environnaient l'échafaud de tous les côtés; il paraît même que les acteurs descendaient quelquefois de la scène pour jouer une partie de leur rôle dans la rue même, tels Hérode et certains Diables. Parfois les spectateurs étaient tenus de prendre part au dialogue. Les rapports entre acteurs et spectateurs étaient donc des plus intimes. La mise en scène était fort simple, sauf pour les costumes, qui étaient très recherchés et coûteux. On s'ingéniait aussi à inventer des mécaniques rudimentaires pour représenter l'enfer, les hurlements des damnés, ou bien

(1) Rogers, *Breavarye of Chester*, 1609, dans *Digby Mysteries*, éd. Furnivall, 1882, p. xix. Ailleurs on trouve quatre roues dans la description des tréteaux Les « établies » des frères Parfaict (*Histoire du Théâtre Français*, éd. 1735, vol. I, p. 51) furent autre chose.

les descentes de Jésus du ciel. On ne s'inquiétait point de la vraisemblance, et on ne s'imposait aucune limitation de temps ni d'espace. C'étaient avant tout des spectacles et non des œuvres d'art, et la mise en scène ne se souciait point du réalisme. Un symbolisme naïf s'impose à des gens accoutumés depuis l'enfance à interpréter les symboles de la religion. Une gueule ouverte en fer symbolise et représente l'enfer (1). Un costume d'évêque symbolise et dénote Dieu le Père. Il ne faut donc pas s'étonner des anachronismes. Adam parle de Jésus-Christ ; Balak jure par Mahomet, car le musulman est le seul type et symbole du mécréant que connaît le moyen âge ; Hérode parle français, car au moyen âge en Angleterre le français est la langue qui révèle un seigneur (2).

La force naïve et grossière s'était bientôt insinuée dans l'histoire sacrée en des proportions considérables par l'interprétation réaliste et intime des épisodes qui se rapprochaient de la vie familière ou domestique contemporaine, telle l'histoire de Noë ou de Mak le voleur de brebis, ou bien par les singeries grotesques des diables, qui dérivaient des *folk-plays*. Les solennités liturgiques encore se trouvaient caricaturées dans les scènes sérieuses par le mélodrame criard qu'on signalera dans les représentations du roi Hérode ou bien de Marie-Madeleine, et cela aussi bien en ce qui concerne la psychologie de l'interprétation que dans le style du dialogue.D'ailleurs on n'avait point peur de représenter jusqu'aux meurtres sur la scène même, et le sang de saint Thomas coulait tout bonnement d'un petit sac rempli de sang de chèvre, qu'on perçait d'un coup d'épée (3). Tout se passait directement sur la scène. Les récits classiques n'étaient pas faits pour plaire à ces spectateurs. On voit donc dans quel sens le goût du public a influencé les Miracles dans leur développement sous la direction

(1) Voir les comptes de Chelmsford, Chambers, vol. II, p. 346.

(2) Norwich Play, dans *Non-Cycle Mystery Plays*, éd. Early English Text Society, 1909, p. 18 ; *Chester Plays*, éd. Deimling, E. E. T S., 1892, part. I, p. 97 ; Shearmen and Taylors' Pageant, dans *Sharp*. Selon les *Towneley Plays*, Hérode est « le cousin de Mahomet », p. 167.

(3) Voir Chambers, vol. II, p. 345.

des municipalités par l'intermédiaire des *guildes*. Ce qui avait été au début une solennité religieuse en langue latine est devenu un spectacle amusant en langue vulgaire avec des données historiques, comiques et tragiques.

On ne saurait trop insister sur l'importance de ce mélange de sérieux et de comique qu'on trouve dans les Miracles. Nous l'avons attribué surtout à l'esprit profondément réaliste du peuple. Mais il faut aller plus loin. D'abord, le réalisme simple n'explique pas tout : il n'explique pas, par exemple, les grotesques qu'on trouve partout dans l'architecture du moyen âge ou bien dans les jeux populaires. On ne peut pas les expliquer non plus complètement par les souvenirs anciens des grotesques primitifs, ni par l'esprit cynique ou bouffon de la parodie. Si les fêtes de l'*Abbot of Misrule* ou du *Boy-Bishop* ont caricaturé les fêtes solennelles de la religion, il ne s'agit pas exclusivement d'une satire de l'Église. Dans quel état d'esprit furent-ils, les sculpteurs obscurs qui ont gravé des sujets grotesques ou scabreux dans les fonds perdus des cathédrales, invisibles pour toujours, sauf aux yeux des archéologues (1) ? Apercevaient-ils le contraste indécent entre la dignité des colonnes et des arches et la trivialité de ces grivoiseries, et s'en réjouissaient-ils ? Nous ne le croyons pas. Et nous croyons encore moins que ce fût par intention morale qu'ils avaient produit des œuvres de ce genre. D'abord ils avaient sans doute besoin de s'amuser un peu, de se reposer de la contrainte de la création et de la contemplation du sérieux et du beau, en dirigeant leur art vers le réel au lieu de l'idéal. Il s'agit là en effet d'un véritable repos comique.

En second lieu, il n'y avait pour eux aucun inconvénient à cela. Pour eux, comme pour nos auteurs et nos spectateurs de Miracles, ce qui est solennel est étroitement lié avec ce qui est comique ; ce sont les deux faces d'un même monde. Si la religion est un grand mystère, les prêtres donnent lieu tout de même à de grandes farces. On prie Dieu, mais on rit de ses vicaires. Si le

(1) Champfleury, *Histoire de la Caricature au Moyen Age*, p. 239 sq.

Déluge fut évidemment un événement plein d'épouvante, tout de même Noë fut un ivrogne et il lui a fallu battre sa femme pour la faire obéir aux conseils divins et entrer dans l'arche. L'éternel inspire les craintes, les rêves, l'espérance immortelle, mais l'actuel inspire des éclats de rire d'autant plus violents. Et les deux faces du monde sont inséparables. C'est pourquoi, avant même qu'ils sussent les mots tragédie et comédie, les gens du peuple étaient profondément attachés à la conception tragi-comique de la vie et du théâtre.

Ces jeux élaborés se sont répandus partout en Angleterre, et jusqu'en Écosse et en Irlande même, à partir du XIVe siècle, depuis les grandes séries de Chester ou d'York jusqu'aux jeux plus simples des petits villages. Certains acteurs faisaient même des tournées avec leurs pièces dans les environs de leur ville. Partout on accourait en foule, à tel point que l'Église a réagi fortement contre ces jeux pendant assez longtemps. Le peuple résista obstinément à son influence. Le protestantisme les a émasculées, et le théâtre professionnel les a fait disparaître en fin de compte, mais ils n'avaient pas encore disparu à la fin du XVIe siècle, et Shakespeare a bien pu voir à Stratford des représentations de ce genre.

Ainsi donc le public, habitué à ces jeux, cherchait dans tout spectacle nouveau les éléments que lui offraient depuis plus de deux siècles les représentations des mystères. En ce qui concerne la mise en scène, le matériel et le style, le goût du public au commencement de l'époque de Shakespeare avait été en grande mesure formé d'après les Miracles montés sur leurs *pageants*.

Parmi les autres genres de spectacles populaires avant Shakespeare, le plus important ne fut pas œuvre d'amateurs, comme les Miracles, mais de ceux qu'au moyen âge on appelait des ménestrels et qui ensuite, par la force des circonstances, sont devenus des acteurs.

On se rend facilement compte de la signification de ce changement de nomenclature et de fonctions. Les ménestrels autrefois offraient à leurs spectateurs des récits, des ballades, de la musique

chantée ou instrumentale, des danses. Leur métier original a dégénéré et s'est vu remplacer par la lecture de livres et de pamphlets. Ayant remarqué le développement que prenait le spectacle dramatique, ils se sont nécessairement orientés dans ce sens. Ils se sont formés en petits groupes ambulants, chacun sous la protection de quelque gentilhomme qui répondait d'eux. Ce système est le développement logique de l'ancien système de ménestrels domestiques, parmi lesquels on remarque bientôt des acteurs domestiques qui faisaient par permission des tournées lorsque leur seigneur n'avait pas besoin d'eux. Il est évident, d'ailleurs, qu'on s'est servi de leur concours dans les représentations des Miracles, surtout pour les scènes comiques, pour les chants et pour les entr'actes. La concurrence des acteurs amateurs n'a été éliminée que lorsque le théâtre a été organisé à Londres sur des bases commerciales, quoiqu'on remarque l'existence de deux compagnies d'acteurs professionnels dès 1482 (1). On comprend que les jeux composés sur la base des Miracles religieux ne leur convenaient guère pour beaucoup de raisons. Il leur fallait des spectacles simples exigeant peu de personnes, qu'ils fussent à même de mettre en scène, et qui servissent en toute occasion et en tout endroit. Ce furent les Moralités, les Farces, les Interludes, genres de spectacles qu'il serait difficile de délimiter précisément, car ils tiennent un peu l'un de l'autre, et qui dérivaient de toutes sortes de fonds populaires et religieux.

Il s'agit bien ici également d'une littérature anonyme pour la plupart du temps et d'une mentalité collective plutôt qu'individuelle, des produits de ce moyen âge impersonnel, de génie collectif. La vague d'allégories a envahi les spectacles populaires et a produit les Moralités. L'appréciation du ridicule, le besoin de rire, et le réalisme profond du peuple se sont exprimés selon leur instinct primitif et spontané dans les scènes comiques des Miracles

(1) Celles du comte d'Essex et du duc Richard de Gloucester. Ils paraissent avoir fait le métier de joueurs d'Interludes déjà avant 1427. Et ils se sont organisés en véritable *Trades Union*, en Guilde Royale de ménestrels en 1469, pour faire front à la concurrence des amateurs.

et dans les farces ou Interludes des acteurs. Peu importe qu'on ait cru à un moment que le fameux *Everyman* fût une traduction du hollandais, peu importe que les farces de Heywood (1) se soient peut-être inspirées de farces françaises. Il n'en reste pas moins vrai qu'en général les pièces de ce genre représentaient et reflétaient le goût public non seulement à cette époque mais aussi en ce pays, qu'elles ont maintenu les anciennes traditions des spectacles, et qu'elles ont formé en grande mesure les auditoires qui devaient assister aux pièces de Shakespeare.

C'est dans ces spectacles que l'étude dramatique de caractère s'est définitivement rattachée à la vie réelle et actuelle du peuple, avec ou sans voile symbolique ou exotique. Désormais ce public va exiger un ensemble de langue, de caractère et de milieu qu'il reconnaisse et qui lui soit familier. Ce réalisme obstiné, qu'on a vu dans *Piers Plowman*, dans les Miracles, on le retrouve dans les Moralités aussi bien que dans les farces, et on le retrouvera dans l'œuvre suprême qu'est le *Pilgrim's Progress*, le roman-moralité du grand homme du peuple John Bunyan.

Pour le comique, si nous n'avons que peu d'exemplaires de la farce primitive, nous pouvons en juger assez bien d'après les scènes comiques des Miracles ou des Moralités, sans chercher du renfort dans les contes drolatiques de Chaucer ou les facéties de Skelton. Il consiste autant en simple description de la vie actuelle qu'en contraste entre l'idéal et le vrai, ou en satire, parodie ou caricature. Ce sont des descriptions naïves sans aucune retenue. Elles reflètent le langage et les mœurs grossiers du peuple, et leur vie laborieuse bien près du fumier. Le mot cru, les choses crues y abondent. Pourtant il ne faut pas s'y tromper, il ne s'agit pas d'esprits supérieurs et critiques qui descendent, eux-mêmes dédaigneux, jusqu'au niveau populaire pour nourrir des goûts grossiers. Il y a autant de sympathie pour la vie qu'on décrit que d'intention comique. Il est vrai que Mak réussit à voler, d'une manière

(1) Plutôt de *Cornish*, selon C. W. Wallace, *The Evolution of the English Drama*, pp. 50-53. Mais M. Wallace combat la théorie de l'influence française.

risible, une brebis aux pasteurs durant la nuit de la Nativité. Mais ces pasteurs sont les camarades des spectateurs, qui tout comme eux sont « taxés à outrance, pour ainsi dire apprivoisés, par leurs seigneurs, qui mettent toute sorte d'obstacles à leur travail (1) ». Pour eux aussi, « par temps sec, par temps humide, par temps de neige ou de grésil, les souliers glacés aux pieds, la vie n'est point commode ». Après cela, il est admissible que le second pasteur se plaigne du mariage. — « Il y a des hommes qui voudraient avoir deux femmes, et même trois, mais il y en a qui sont malheureux à cause d'une seule, — si seulement j'avais échappé à la mienne! »

Il est bien d'accord avec cette interprétation sympathique que la « justice poétique » soit maintenue dans le dénouement, ici comme ailleurs. Le Mal perd, en fin de compte, et le Diable des Moralités est chassé, poursuivi par les rires du public et tourmenté par le *Vice*. « C'est une belle chose que d'être joyeux », dit la chanson à la fin du *Nice Wanton*, « mais qui est-ce qui peut être joyeux ? Celui qui a la conscience pure peut être joyeux (2). » Il n'y avait point de cynisme dans cet humour d'observation de caractères et de mœurs, pas même dans les gros mots, les blasphèmes, les jurons, qui abondaient dans le dialogue.

L'humour et l'imagination grotesque ont fourni des éléments plus formels, plus arbitraires, aux spectacles comiques. Les Diables à la figure noircie remontent à des origines lointaines dans les anciens *folk-plays*. Dans ces jeux, Béelzebub apparaît moitié diable, moitié sot, et il a été une transition facile vers la conception anglaise du Diable, avec son *Vice* domestique assimilé à l'idée du sot de cour. C'est ainsi qu'une figure comique en dehors de l'humour d'observation de mœurs a joué un rôle très important dans ces spectacles, et que les ébats du *Vice* surtout ont fait les délices du populaire, et ont été considérés comme indispensables. Cet élément encore, qui ne s'inspirait pas de la vie ordinaire, avec laquelle il n'avait aucun rapport, a donné lieu à la satire et à la

(1) *Towneley Plays, Second Shepherd's Play*, pp. 117, 118, 119.
(2) Hazlitt-Dodsley, *Old English Plays*, éd. 1874, vol. II, p. 183.

critique directe des mœurs, et d'un autre côté il se rattache à la parodie et à la caricature consciente. On se rappellera l'étroite liaison entre la Fête des Fous et la Fête du *Boy-Bishop*, et que la Fête des Fous a engendré la Société des Fous, surtout en France, avec leurs farces, sotties et sermons joyeux, à l'intention surtout satirique.

La conception humoristique du caractère du Vice s'est donc répandue sur d'autres caractères typiques, en les caricaturant, par une transition compréhensible entre les personnages des Moralités purement abstraites et les personnages concrets. C'est ainsi que nous trouvons le *Vice* sous le nom de Nichol Newfangle dans *Like Will to Like*, avec ses camarades vicieux typiques, mais individualisés, Ralph Roister, Tom Tosspot, Cuthbert Cutpurse et Pierce Pickpurse (1), et ailleurs Snatch et Catch, deux soldats vagabonds qui sont « venus de Flushing au port anglais », moins typiques, plus individualisés et caricaturés (2).

Nous avons donc vu quelle était la définition du comique au théâtre telle que la comprenait le public avant Shakespeare et selon laquelle il allait juger les spectacles qu'on lui offrirait.

Quant à la mise en scène de ces spectacles primitifs des acteurs professionnels, elle restait simple, selon les exigences du local disponible, que ce fût dans un hôtel de ville *(guild-hall)*, dans un collège de l'université d'Oxford, ou dans une cour d'auberge à la campagne. On peut se rendre compte de la naïveté essentielle des spectateurs et des acteurs en lisant la description que donne Shakespeare du jeu de Pyramus et de Thisbe dans *A Midsummer Night's Dream*, interprété par un groupe d'amateurs, lesquels sont semblables à ceux qui en réalité rivalisaient avec les compagnies professionnelles jusque vers la fin du XVI^e^ siècle. Dans les spectacles professionnels le public était également habitué à un décor rude, en plein air et à la lumière du jour, et il ne demandait que

(1) Voir HAZLITT-DODSLEY, vol. III.

(2) « Now we are come from Flushing to the English port, » dit Catch, — *The Marriage of Witt and Wisdome*, p. 25, éd. Halliwell-Phillipps, Shakespeare Society, 1846.

des costumes riches. Pour le reste, il tenait surtout à ce que le spectacle l'amusât de la manière connue, et reflétât les personnes et la vie tels qu'on les connaissait dans la vie quotidienne (1).

Un troisième genre de spectacle, bien plus ancien et plus primitif que ceux dont nous avons déjà parlé, n'a laissé presque point de monuments écrits. Ce sont les véritables *folk-plays*, jeux dramatiques basés sur le *folk-lore*. Il y en a qui reflètent l'ancien rituel païen, par exemple celui du sacrifice humain, si l'on en croit Chambers (2), et il est bien probable que le jeu de saint George s'y rattache, malgré la sainteté du héros national. Mais dans ce qui nous est parvenu, on voit surtout l'inspiration de l'amour du spectacle et du déguisement, et le sentiment national. Et des deux, c'est bien le déguisement qui est l'élément primitif essentiel : l'autre ne s'est développé que plus tard. Les *folk-plays* sont issus de la pantomime et de la danse costumée, sans doute sous l'influence des ménestrels, qui y ont ajouté le dialogue. Quant aux spectacles primitifs, on les trouve sous une grande variété de noms, *Mumming*, *Disguising*, *Riding*, *Pageant* ou *Mask*. La nomenclature varie en partie selon le caprice, en partie selon l'occasion du spectacle, et quelquefois, selon les détails du jeu. Ce genre de spectacle se voit sous une forme simple, dans le *mask* présenté dans *Henry the Eighth* (3), et plus élaboré dans les *ridings* qu'on représentait devant la reine Marguerite à Coventry, en 1455 (4). Sous l'influence de la cour, il se développe en grand spectacle, avec ou sans dialogue, en plusieurs scènes, sur des données cultivées et allégoriques, ornée de chants et de danses,

(1) Il faudrait ajouter qu'à York on imposait des conditions de capacité professionnelle ; il fallait avoir une belle voix et savoir son rôle, et cela encore pour des amateurs. Il fallait qu'ils fussent « sufficiant » en ce qui concernait « connyng, voice and personne », qu'il y eût de « good players, well arayd and openly spekyng ». Arrêtés du Conseil Municipal, 1476 et 1415, *York Mystery Plays*, éd. L. Toulmin Smith, 1885, p. XXXVII.

(2) Chambers, vol. I, pp. 140 et suiv.

(3) Act I, sc. 4.

(4) Sept spectacles furent réunis pour elle, y compris *Les Quatre Vertus*, *Les Neuf Conquérants*, et *Le Dragon tué par Sainte Marguerite*. T. Sharp. *Dissertation on the Pageants... at Coventry*, 1825, pp. 145-151.

comme celui qu'on représenta devant Henri VII, en 1501, à l'occasion du mariage du prince Arthur avec Catherine d'Aragon (1).

D'un côté donc le déguisement simple a abouti au Masque proprement dit qui formait un spectacle très élaboré et très fréquent à la cour d'Élisabeth ou de Jacques Ier. D'un autre côté il se rattacha au spectacle dramatique en général. L'époque propre à la représentation des *folk-plays*, le commencement du mois de mai, leur a fait donner un nom général, les *Mayings*. Or, influencé par le développement général des spectacles dramatiques, le *Maying*, qui autrefois consistait en danses, pantomimes, déguisements simples, sera l'occasion de véritables jeux dramatiques (2), et le mot déguisement comprendra même une comédie de Plaute (3). Les *disguisers* et les *mummers* seront assimilés aux *players*, et les jeux du peuple encore une fois seront absorbés par les spectacles professionnels.

A une époque intermédiaire, ces jeux se sont développés dans un sens profondément intéressant. Quoiqu'on puisse comprendre qu'il s'agit peut-être là de l'influence des ménestrels, et en partie même des gens un peu cultivés, il n'en reste pas moins vrai que les sentiments populaires y sont pour la plus grande part. Les données classiques ou allégoriques qu'on voit dans des *pageants* encore très naïfs, tels que celui des *Nine Worthies*, des *Neufs Hommes Illustres*, s'attribuent facilement à l'influence des Holofernes de village (4). Mais si les anciens jeux de danse et pantomime se sont inspirés des ballades du roi Arthur, de saint George, et surtout de Robin Hood, pour en faire ou des *pageants* ou de vrais spectacles dramatiques, il faut y voir le sentiment de nationalisme et de patriotisme qui entre en jeu.

(1) Collier, *History of English Dramatic Poetry*, vol. I, pp. 38-64.

(2) The Fraternity of the Holy Cross at Abingdon... had also twelve minstrells, some from Coventrie... They had Pageants and playes and Maygames to captivate the senses of the zealous beholders. » Hearne, *Liber Niger Scaccarii*, vol. II. pp. 597-598.

(3) « The King prepared a disguysyng and caused his greate chamber at Greenewich to be staged... and there was a goodly commedy of Plautus plaied, » en 1519 Hall, *Chronicles*, p. 597 (éd. 1809).

(4) *Love's Labour's Lost*, act. V, sc. 2.

Le *Hock Tuesday Play* à Coventry (1) célébrait déjà, depuis au moins 1416, un événement historique et une lutte entre Saxons et Dancis (2). Dans une autre ville du nord d'Angleterre, le jour du Mardi-Gras, a lieu encore un jeu de *football* public en masse dans les rues, et tous les joueurs sont bien convaincus que le football représente une tête de Dancis (3). Les *Morris Dances* et les *Sword Dances*, qui étaient primitivement des pantomimes costumées et dansées, ont adopté ces personnages d'histoire légendaire et patriotique, en les mêlant aux figures grotesques de Béelzebub, du Sot, du *Hobby-Horse*, de la *Bessy*. Maid Marian remplace la Bessy, et saint George monte sur le *Hobby-Horse* pour tuer le *worm*, le Dragon.

Pour les jeux plus formellement dramatiques à propos de saint George et de Robin Hood, nous ne manquons pas d'exemples. Les lettres de Paston nous parlent, en 1473, d'un domestique engagé depuis trois ans pour jouer ces personnages (4), et les documents provenant de sa famille contiennent un fragment d'une pièce qui date probablement de bien avant 1473. On trouve d'ailleurs l'esprit d'indépendance et de liberté, de dignité personnelle, qui marque les classes moyennes, dans ce héros « yeoman ». Il va continuer d'exister, et l'apprenti de Londres va trouver en lui son idéal. C'est un peu l'idée bourgeoise qui s'élève contre l'aristocratie dans l'Angleterre libre, où tout homme a sa valeur.

A partir de 1436, le *Lord Mayor's Show* s'est inspiré plus particulièrement de l'histoire de Londres et de son commerce. C'est la date vers laquelle les représentations allégoriques, qui avaient

(1) Voir Sharp, pp. 125-132; J. G. Nichols, *The Progresses of Queen Elisabeth*, vol. I, pp. 430-484.

(2) « This yeare the said maior caused hoc twesday whereby is mencioned a overthrow of the Danes by the inhabitants of this Citie to be again set up .. which hoc twesday was the yeare before plaide before the Queene at Kenelworth. » *Ms. Annals of the City* dans Sharp, p. 129.)

(3) A Chester-le-Street, dans le comté de Durham.

(4) « I have kepyd hym thys 111 yer to pleye Seynt Jorge and Robyn Hod and the Shryff off Notyngham. » *Pastons Letters*, éd. Gairdner 1904, vol. V., p. 185. (Lettre du 16 avril 1473, N° 832.

lieu jusqu'ici sur terre, furent transportées sur des bateaux flottant sur la Tamise, source de la prospérité de la ville (1). En province également les spectacles s'inspiraient profondément des traditions particulières des localités.

On peut juger d'ailleurs de la ténacité de ces jeux populaires par le fait que, malgré l'élaboration dramatique qu'ils ont subie, malgré l'opposition des puritains qui les ont écrasés pendant quelque temps, ils subsistent encore sous une forme primitive. On danse encore autour du *Maypole*, on joue encore à ce *football* saugrenu, et on peut encore voir dans les villages le Roi et la Reine de mai, les prototypes de Robin Hood et de Maid Marian dans les *Mayings*. Les pageants locaux ont eu récemment une grande vogue, et le *Lord Mayor's Show* attire toujours des foules énormes. Il va sans dire qu'ils ont laissé des traces sur le goût public, qui d'abord insistera toujours sur l'essentiel du déguisement, c'est à dire, sur la représentation des personnages plutôt que des choses, et la partie essentielle dans le décor sera constituée par les costumes riches. Il prendra plaisir à voir sur la scène ces jeux primitifs, introduits comme hors-d'œuvre. Encore une fois il insistera sur l'élément comique et grotesque que contenaient toujours ces jeux, *Mayings*, *Sword Dance* ou *Morris Dance*. Il a déjà démontré combien il attache d'importance à l'histoire et aux légendes historiques de la *Merry England*, et combien il aime à en voir la représentation dramatique. En plus, il s'est attaché à un certain idéal de caractère national, et à certaines idées politiques, morales et même sociales, la liberté et l'indépendance. Désormais pour lui plaire, il faudra que la fantaisie du dramaturge se mette d'accord avec cet amour du spectacle et cet esprit profondément traditionnel et national.

Il ne reste, parmi les spectacles qui ont aidé à former le goût du public, que ce qui correspondait chez lui à ce qu'on appelle aujourd'hui des « variétés », c'est à dire des spectacles mélangés

(1) Voir Knight, *London*, vol. VI, p. 146, éd. 1875. Le spectacle sur la Tamise a cessé d'exister depuis 1853.

et sans lien entre eux, qui, au théâtre, ne sauraient être que des hors-d'œuvre. Il s'agit ici également des passe-temps populaires autant que des spectacles représentés par des amuseurs professionnels. Ils dérivaient principalement des intérêts sportifs et des intérêts esthétiques, et dans les deux groupes, le peuple aimait autant à y prendre part qu'à se les faire représenter. Les sports athlétiques furent tels qu'on les pouvait attendre d'un peuple martial et fort. Ils mettaient en scène des combats de toutes sortes, d'origine anglo-saxonne surtout. Comme Robin Hood et ses joyeux camarades, ils luttaient à coup de bâtons, où ils faisaient des concours de tir à l'arbalète. Il y avait des combats d'épée, des luttes, de la boxe, des parties de *football*, des combats d'ours, ou de taureaux contre des chiens. Voyez dans un fragment de jeu de Robin Hood (1) comment le Chevalier rivalise avec le héros. Ils commencent par un tir à l'arbalète, ensuite c'est à qui lancera une pierre le plus loin. Le Chevalier perd toujours. Il s'essaye à la lutte contre Robin, qui le « tombe ». Après cela, il n'y a plus qu'à se battre « à outrance ». Le peuple aimait tant « ces manières amicales de se battre » (2), que plusieurs rois ont dû faire des actes législatifs contre elles, pour empêcher leurs sujets si affectueux de se casser les jambes au détriment de la chose publique !

Un autre passe-temps fut moitié athlétique, moitié esthétique; c'était la danse. D'un côté, on voit des danseurs professionnels qui s'engagent à danser le *Morris* le long du chemin depuis Londres jusqu'à Norwich (3), à « danser » en montant sur une boule qu'ils font rouler, aussi bien qu'à danser la gigue. Falstaff nous fait comprendre qu'on faisait des concours de danse ; c'était évidemment à qui sauterait le plus haut (4), et lorsque Sir Toby pousse Sir Andrew à se faire valoir comme danseur, son excel-

(1) Manly, *Specimens of the Pre-Shakespearean Drama*, vol. I, pp. 279 *sqq.*

(2) « A freendly kinde of fight », Stubbes, *The Anatomy of Abuses*, éd. Collier, p. 184.

(3) Voir Kempe, *Nine Daies Wonder*, 1600, éd. Goldsmid, 1884.

(4) *II. Henry the Fourth*, act I, sc. 2.

lence dépend surtout des muscles et des exercices (1). Mais il y avait aussi la danse expressive, depuis la danse comique du professionnel jusqu'aux danses élégantes de la cour, chacune avec sa musique particulière.

La musique, la musique instrumentale et surtout le chant fut un passe-temps favori du peuple. C'était en effet un passe-temps presque universel chez les gens du peuple autant que chez les bourgeois et dans l'aristocratie. Nous remarquons déjà, dans les Miracles, des chansons qui font partie du jeu, ce ne sont pas seulement des chants sacrés, et il y en a, telle la fameuse Berceuse, qui semblent venir des racines mêmes de la vie humaine sur terre. La chanson ancienne qui a tant ému le cœur de Sidney nous fait deviner pourquoi ces chansons étaient si populaires. Celle de Sidney était chantée par un vieux ménestrel, mais tout le monde en chantait de pareilles. On pratiquait la musique avec un art véritable, dans toutes les complications que peuvent offrir les chants en canon, avec refrain, ou à quatre voix harmonisées; ces chants résonnaient dans toutes les auberges de village, toutes les tavernes de Londres, et dans les petits cercles où se réunissaient les amateurs. Les livres de chant, qui se vendaient énormément et la belle littérature, faite de poésie lyrique et de musique lyrique, qui nous est parvenue du siècle d'Élisabeth, n'étaient que le développement de ces chansons anciennes et de ces diverses tendances du goût qui existaient déjà depuis longtemps.

Il faut dire, pourtant, que si le peuple aimait bien une « noise of musicke », il n'en aimait pas moins une « noise » toute simple, dans le sens moderne du mot. Il aimait les sonneries de trompettes, les roulements de tambours, et même les explosions des canons ou des feux d'artifice (2). Pour le reste, comme tout peuple, il aimait toute sorte de spectacles excentriques, que lui

(1) *Twelfth Night*, act I, sc. 3.

(2) « Here the vyse cometh in ronyng sodenly aboute the place among the audyens with a hye copyn tank on his hed full of squybs fyred cryeng water, water, fyre, fyre, fyre, water, water. fyre, tyll the fyre in the squybs be spent. » Heywood, *A Play of Love*, éd Farmer, Tudor Facsimile Texts 1909.

offraient les équilibristes, les « tumblers » (sauteurs, faiseurs de culbutes), les escamoteurs, les montreurs d'ours, qui faisaient danser leurs bêtes, ou les propriétaires d'objets curieux ou monstrueux. Pour finir, il faudrait faire mention des Marionnettes ou *Puppet-Shows*, qui ont fait des délices du peuple bien avant l'époque de Shakespeare, et qu'on voit encore aujourd'hui, même dans les théâtres de variétés.

Nous avons donc passé en revue les jeux et spectacles principaux qu'on fournissait au peuple, ou qu'il représentait lui-même, en grand nombre et en beaucoup de genres, avant la fondation du théâtre en règle, avant les premières pièces des grands auteurs élisabéthains. Nous avons signalé dans quel sens le goût de ce peuple a été formé par leur influence et par les habitudes qu'on avait prises. On va examiner dans la suite le théâtre élisabéthain pour chercher dans quel sens il a été influencé par l'attachement qu'avait le peuple pour les formes anciennes et pour les anciens genres de spectacles.

Mais avant d'y arriver, il faut considérer la question du goût public à d'autres points de vue. Le peuple anglais à cette époque, n'était pas seulement le légataire d'époques passées; il fut aussi le représentant d'une époque nouvelle, de la Renaissance.

CHAPITRE II

La nouvelle psychologie

On a, jadis, fait entrer beaucoup d'erreurs dans l'histoire littéraire, en considérant l'époque de la Renaissance comme une espèce de déluge, ainsi qu'a fait Dryden, par exemple, ou en interprétant le mot dans son sens littéral. Il ne s'agit nullement d'un moyen âge mort ou moribond qui ressuscite tout d'un coup, galvanisé par telle ou telle influence. Le moyen âge était bien vivant. Il ne s'agit pas non plus, pour la littérature, d'une *tabula rasa* sur laquelle on recommence à écrire dans une langue nouvelle. Il est de la plus haute importance d'insister sur la continuité de l'histoire de la vie des peuples, surtout en Angleterre. Dans ce pays plus isolé que tout autre, moins cosmopolite, avec son conservatisme tenace, son esprit politique déjà avancé, les idées nationales s'étaient déjà consolidées. C'est en somme pourquoi la Renaissance n'a été en Angleterre qu'un stumilus, une nouvelle impulsion, un courant d'eau fraîche et vive qui est entré dans l'ancien fleuve et qui s'y est fondu. Elle n'a rien remplacé, quoiqu'elle ait tout modifié, même dans la littérature. Il importe donc de signaler autant les anciennes tendances insulaires qui se montrent en train de se développer que les nouvelles influences qui dérivent de ces mouvements continentaux, lorsqu'on veut esquisser l'état d'esprit qui se reflète dans le théâtre anglais à cette époque.

Les événements historiques les plus profonds du moyen âge en Angleterre furent les deux grandes guerres, la guerre de Cent Ans et la guerre des Roses. Or, ces guerres d'origine surtout féodale et aristocratique ont eu pour résultat de fortifier et de renou-

veler l'ancien sentiment anglo-saxon démocratique, et de le mettre à même de se développer. Le peuple n'y prenait guère part et n'en voyait guère que les inconvénients. Pendant que l'aristocratie se décimait, poussée par des ambitions insensées et par des dissensions néfastes, les gens du peuple et les bourgeois continuaient de se développer en travaillant et en profitant des malheurs et des besoins des seigneurs. Les anciennes divisions féodales des classes deviennent moins marquées, l'homme du peuple peut aspirer à devenir bourgeois, le bourgeois commerçant peut aspirer à s'anoblir, et l'aristocratie de la richesse commence à dominer celle de la naissance. Les Communes se rendent compte de leur pouvoir, et Fortescue écrira un livre (1) qui vante la monarchie limitée par la volonté du peuple et qui loue le courage, l'indépendance et la richesse de ce peuple. On se rappellera le mot du prêtre John Ball, écrit dès 1381, à l'occasion de la révolte des paysans.

Whanne Adam dalfe and Even span
Who was thanne a gentil man ?

On songera encore au réformateur Wyclyf, homme du peuple par ses sympathies, avec ses théories logiques de l'égalité de tous devant Dieu, qu'on soit pape, roi ou paysan. Si le conservatisme anglais ne lui permet pas de faire quelque chose d'analogue à la Révolution française, il se met tout de même à faire valoir ces théories par un développement politique, social et économique qui est d'autant plus pratique qu'il est plus lent.

Nous voyons donc les courants de la vie nationale qui circulent dans toutes les couches de la société. Nous remarquons une solidarité sociale et intellectuelle qui relie le peuple jusqu'à la Cour. Si la monarchie est digne de respect, le commerçant l'est aussi, et il n'y a même pas jusqu'au voleur anglais qui ne soit « excel-

(1) *De Dominio Regali et Politico, a Treatise on Absolute and Limited Monarchy.*

lent in the qualitie he professes » (1), puisqu'il est plus vaillant qu'un Français (2). D'autre part, cette solidarité, dans laquelle on voit se réunir les sentiments conservateurs et libéraux, assure la continuité de la littérature, qui sera une littérature nationale et non pas celle d'une classe ou d'une clique aristocratique et cultivée. A plus forte raison, le théâtre, qui est un amusement populaire, sera-t-il lui aussi national. En matière de goût, la Cour s'inclinera devant la nation, les lettrés devant le peuple, le théâtre devant le parterre (3).

Ces sentiments nationaux ont été renforcés et organisés par un second résultat des guerres et des tendances du moyen âge, c'est à dire par la monarchie des Tudors. La confusion politique qui régnait pendant ces guerres et la grave absence de gouvernement administratif ont fait souhaiter un gouvernement exécutif stable et efficace, à tout prix, pour que la vie normale du peuple fonctionne en paix avec ses ambitions sociales, vers la sécurité, l'aisance, le confort, le luxe. Le régime des Tudors, qui a amené non seulement l'administration désirée et l'unité nationale, mais aussi un agrandissement considérable du prestige de l'Angleterre en Europe, a réuni tous les suffrages. Il a développé et nourri les sentiments nationaux par sa politique intérieure et extérieure, en s'identifiant avec les intérêts publics, jusqu'à ce que, sous Elisabeth, le conflit avec Rome et l'invasion de la *Spanish Armada* fissent éclater une véritable explosion de patriotisme et d'attachement à la jeune et belle *Virgin Queen*, qui n'avait d'autre époux que son peuple, ni d'autres possessions que son royaume d'Angleterre et d'Irlande. Car la France avait repris ses provinces pendant la guerre de Cent Ans, la dernière ville qu'on gardait, Calais, venait d'être perdue par la reine Marie, et les derniers vestiges de l'origine française de la monar-

(1) Chettle, *Kind-Hart's Dreame*, 1592, à propos de Shakespeare comme acteur (éd. Ingleby, *New Shakespeare Society Publications*, *1874*).

(2) Fortescue, *op. cit.*, ch. xiii. *Works*, éd. 1869, vol. I, p. 466.

(3) M. Wallace voudrait faire incliner l'influence du populaire devant celle de la Cour, dont l'influence aurait été suprême.

chie et de l'immixtion française dans le peuple avaient disparu. « La reine le veut » est désormais une formule française que le peuple anglais gardera par un sentiment paradoxal de tradition et de patriotisme.

Ainsi, le remplacement de l'organisation féodale par l'unité nationale, la solidarité sociale et la monarchie limitée, en d'autres termes, le commencement de l'Angleterre moderne, s'est fait ici plus tôt qu'ailleurs et plus heureusement, et la psychologie de l'auditoire de Shakespeare s'en est ressentie profondément, ainsi d'ailleurs que toute la littérature sous Elisabeth.

Passons maintenant de ces tendances, qui ont leur origine dans le moyen âge en Angleterre, aux influences extérieures et communes à l'Europe continentale, à l'époque de la Renaissance. L'Angleterre a subi l'influence de l'humanisme un peu plus tard, mais non moins fructueusement que l'Italie ou la France. L'impulsion donnée aux études classiques par la prise de Constantinople, en 1453, s'y est étendue à un tel point qu'Erasme s'y trouve mieux qu'en Italie même, que les rois, les reines, la noblesse, deviennent des savants, que le latin et le grec, s'ils perdent leur mystère cabbalistique du moyen âge, ont un autre enchantement non moins puissant et bien plus répandu. Pour les gens cultivés, la littérature anglaise, même la langue anglaise, craignent d'être considérées comme éclipsées par la nouvelle lumière. Nous verrons plus tard comment, dans le cas du théâtre, ces tendances ont été vaincues, et il en fut de même pour les autres genres de littérature. On n'a rien détruit, rien remplacé, on a tout stimulé, tout élargi. Le panorama de la vie humaine, avec son histoire, sa pensée, son art, est devenu d'un coup incomparablement plus vaste, et ces connaissances se sont répandues graduellement dans le peuple même par le moyen de l'éducation, des traductions, de la littérature, des spectacles, par l'infusion lente qu'opère la vie sociale, telle qu'on la voyait à Londres.

L'imprimerie a rendu possible la vulgarisation de la culture et de la littérature, et les a mises à la portée de tous, grâce aux

travaux de la nouvelle classe, fort nombreuse, d'écrivains de métier, de fournisseurs du goût nouveau pour la lecture.

Ainsi l'Angleterre a pris connaissance de deux civilisations extrêmement riches, qui ont pu fournir des exemples et des modèles de la vie politique et sociale, de la vie morale, de la vie artistique et littéraire. Leur histoire, leur art, leur mythologie, ont captivé la pensée et l'imagination des Élisabethains, dont l'horizon intellectuel s'est élargi par conséquent bien au delà des vues bornées du moyen âge. La culture littéraire s'est nourrie non seulement des classiques, mais aussi des littératures étrangères et contemporaines, surtout italienne et française, à cause du resserrement dû à la Renaissance, des liens culturaux entre les pays de l'Europe, et de cette nouvelle curiosité intellectuelle. D'ailleurs, on s'était mis à voyager davantage en Europe, surtout en Italie et en France ; le contact personnel s'ajouta au contact littéraire et fit partie de l'éducation des gentilshommes (1). Mais celui même qui ne voyageait qu'autour de sa chambre pouvait bien se rendre compte de ces civilisations anciennes et étrangères. Les traductions se multipliaient aussi bien que les éditions dans la langue d'origine, depuis l'*Enéide* de Caxton, dès 1490, ou le *Morte Darthur* de Malory, en 1485, jusqu'à la véritable inondation qui a commencé avec le règne d'Elisabeth, et qui a vulgarisé à peu près toutes celles des œuvres de ces pays aussi bien que de l'Espagne, qui pouvaient intéresser des esprits curieux de tout, histoire, théâtre, poésie épique et lyrique, romans et contes, descriptions de mœurs. Il bouillonne dans toutes les têtes un amas grouillant d'idées, d'histoires, de personnages, de mœurs jusqu'alors inconnues. La culture de l'Angleterre est devenue cosmopolite.

Il faut ajouter qu'elle n'en reste pas moins anglaise au fond. Elle absorbe tout en elle grâce à son étonnante faculté de digestion nationale, et les modes étrangères littéraires ou sociales ne

(1) « Traffique and travel hath woven the nature of all nations into ours. » Lyly, *Midas*, prologue.

sont que comme des taches de rousseur passagères. C'est ainsi qu'au comble de l'enthousiasme humaniste, on trouvera un Ascham, lui-même érudit et homme du monde, qui se moque déjà, en 1570 (1), des modes exotiques du jour et déclare que, pour lui-même, il va écrire sur une question anglaise, en langue anglaise, pour des Anglais, lorsqu'il s'agit de son *Toxophilus*, qui vante le tir à l'arbalète, sport bien anglais, en 1575. Nash lui aussi, prosateur et auteur dramatique, dans son roman *The Unfortunate Traveller*, publié en 1594, nous fait comprendre le point de vue anglais envers les étrangers. Selon son héros, Jacke Wilton, les Français sont frivoles et vaniteux, les Allemands et les Hollandais sont des ivrognes maussades et plats ; même les Italiens, tout vifs et polis qu'ils soient, sont cruels et vicieux.

On comprendra donc que le peuple, si profondément qu'il aime l'histoire romaine ou grecque et les contes italiens traduits en livres ou en spectacles dramatiques, aimera au moins autant l'histoire anglaise, les contes de Robin Hood, les clowns traditionnels, et les descriptions de mœurs anglaises.

La même ténacité conservatrice s'est montrée dans la réception par le peuple du mouvement de réforme dans la religion, lequel n'a triomphé en Angleterre que pour ainsi dire par une série d'accidents, par la politique de Henri VIII, qui sut profiter de la jalousie nationale de toute domination étrangère, par l'emportement de Marie, et par l'attentat de Philippe d'Espagne à l'indépendance du pays. Dans le *Kynge Johan* de Bale, en 1548, comme dans le *King John* de Shakespeare, c'est la question politique qui l'emporte sur la question religieuse, et ces pièces nous représentent un roi patriote anglais qui lutte contre un Pape qui veut déterminer les destins politiques de l'Angleterre. Il n'y a point là de question de dogme.

L'état d'esprit du peuple s'en est néanmoins ressenti dans un sens intellectuel et dans un sens moral. L'autorité de l'Église

(1) Dans *The Scholemaster*.

romaine faisait loi intellectuelle au moyen âge, tenant assujettie la logique scolastique. Désormais il n'y aura plus de bornes à la liberté intellectuelle (1), et tout homme se sentira libre de « protester ». De nombreuses sectes religieuses se formeront, il sera permis de tout savoir, de douter de tout, et un seul individu, comme Bacon, se sentira à même d'embrasser toutes les connaissances humaines. Le monde intellectuel s'est révélé, le champ est libre, et une énorme curiosité règne.

D'autre part, la Bible est devenue une possession littéraire et nationale, elle s'ajoute aux trésors de Rome et de la Grèce, mise à la portée de tous, dans la traduction magistrale des Évêques, qui date de 1568 et qui a suivi celle de Coverdale, en 1535. Sa langue, son histoire, sa poésie, toute cette révélation resplendissante de la vie de l'Orient, mystérieuse et lointaine, qui en même temps met à jour les secrets de la religion, tout cela est entré pour toujours dans l'âme du peuple anglais. Si elle lui a donné les moyens de former des jugements indépendants, elle lui a aussi valu un prodigieux excitant de l'imagination. Du côté moral, la masse du peuple s'est montrée bien hostile au puritanisme, qui n'a jamais été un mouvement national, et l'histoire des mœurs fait contraster nettement la vie normale et saine de la *Merry England*, qui aimait la joie, les jeux et les spectacles, avec les idées de la minorité puritaine, puissante en vertu de son zèle et de ses talents. Le peuple, en somme, qui voyait combien la vie lui offrait de réjouissances, était résolu à en profiter.

L'œuvre de Spenser nous montre d'une façon éclatante le paradoxe de la *gaia scientia* et de la volupté de la Renaissance, à laquelle la gravité puritaine s'efforce d'en imposer. Il vaudrait mieux écrire des sermons, dit le poète, mais le peuple aime mieux les contes, et, après tout, on enseigne la moralité plus efficacement d'une façon aussi peu rébarbative que possible (2). Et puis

(1) L'autorité *civile* s'y opposait bien et demandait l'uniformité, mais le consentement intellectuel n'y était plus. C'est là l'important, malgré Ward (*English Dramatic Literature*, éd. 1875, vol. I, p. 473).

(2) *Lettre à Raleigh*, préface à la *Faerie Queene*.

le vrai est le beau, selon Platon ; décrivons donc les beautés même les plus fragiles, les plus en chair et en os ; faisons des galeries de tableaux attrayants, — tout au bout, en cherchant bien, on trouvera la Bible et le Décalogue ! Partout dans la littérature de cette époque on trouvera cette espèce d'hypocrisie, inconsciente pour la plupart du temps.

Ce serait en effet un peu trop demander aux hommes de la Renaissance qu'exiger qu'ils s'occupent beaucoup d'un avenir aussi lointain que l'est le Jugement Dernier. Car l'actuel était si absorbant que — encore un paradoxe — l'enthousiasme même pour la vie leur inspirait, par contraste, la pensée continuelle de la mort, de la vanité des choses humaines. Ce fut chez eux une idée appuyée bien plus sur la philosophie et sur l'imagination que sur la morale ou sur la religion.

La dernière des chaines d'événements qui donnaient cet intérêt poignant à la vie fut la série de découvertes géographiques qui révélèrent le Nouveau Monde à l'Europe, ainsi que le développement de l'esprit aventureux des voyageurs élisabethains. Partout les hommes de cette époque se faisaient pionniers, dans les royaumes opulents des littératures anciennes et étrangères, dans les chemins raides et périlleux de la pensée, dans les régions lointaines et inconnues du monde réel ; et de tous ces voyages, ils sont revenus avec des richesses inouïes. Largement, on a mis ces richesses à la portée de tous par d'innombrables livres de voyages, qui eurent une vogue immense. Si on rêvait à l'or du Pérou, à l'Eldorado, on rêvait aussi aux îles enchantées, on s'émerveillait des hommes et des mœurs étranges révélés dans les pays féeriques. L'imagination, déjà surchargée, fut comme enivrée par ces dernières révélations, et la pensée en franchissant ses bornes connues, en survolant les régions éloignées, se perdit dans un infini de spéculation et de curiosité illimitée. L'effervescence des esprits se refléta dans des ouvrages tels que les *Faerie Queene* de Spenser, l'*Utopia* de More, le *Faustus* de Marlowe, la *Religio Medici* de Browne, *The Advancement of Learning* de Bacon.

Il ne faut pourtant pas négliger les aspects plus pratiques de cet esprit de voyage, qui n'a guère dérivé de la pure curiosité scientifique ou intellectuelle. Dans le fameux poème lyrique de Drayton (1), il s'agit, il est vrai, de se faire une renommée éternelle, mais en plus, il s'agit surtout d'or et de perles, sans oublier les pins et « the useful sassafras ». Si les Drake, les Hawkins, les Raleigh étaient des explorateurs infatigables, ils étaient également des pirates de la mer, des voleurs, des entrepreneurs commerciaux. Drake a emporté un butin immense, et la Reine l'a anobli. Raleigh a manqué son coup, et Jacques Ier lui a fait couper la tête. Les voyageurs étaient des pionniers du commerce au moins autant que des chevaliers errants, et plus on a découvert le monde, plus on a vu de champs nouveaux ouverts au développement de la richesse et du commerce anglais. Tous y étaient intéressés, depuis la Reine jusqu'aux ouvriers, et ces développements inspiraient un étrange mélange d'idées : le patriotisme naval et colonial bousculait l'avarice ; l'imagination et la poésie se heurtaient au commerce et aux ambitions sociales.

Nous avons jusqu'ici signalé les phénomènes les plus frappants qui ont influencé l'état d'esprit du peuple anglais à la Renaissance. Nous allons voir de quelle façon cet état d'esprit s'est reflété dans la littérature autre que celle du théâtre, et surtout dans la littérature qu'on peut appeler populaire. Il faudra évidemment se borner à un résumé bien rapide, et prendre les choses en gros.

Si fortement qu'on insiste sur l'influence éducatrice des esprits supérieurs qui devancent leur époque, sur le rôle qu'ils remplissent de directeurs de l'âme populaire, il n'en reste pas moins vrai qu'ils ne peuvent rien créer. Ils sont, eux aussi, des enfants de leur siècle, et ils travaillent sur des bases qui sont communes à tous leurs frères. Plus leur âme se rapproche de l'âme du populaire, plus les idées qu'ils mettent en relief dans leurs œuvres sont répandues dans le peuple entier, et plus l'état d'esprit géné-

(1) *To the Virginian Voyage*, dans Chalmers, *English Poets*, vol. IV, p. 427.

ral se trouve d'accord avec les esprits supérieurs, plus la littérature doit être grande et belle. C'est bien la caractéristique la plus frappante de la littérature dont nous nous occupons. Il s'agit donc en vérité d'un goût et d'un appétit nationaux auxquels la littérature cherche à plaire, et qu'elle nourrit. De tous les sentiments auxquels la littérature a répondu, les plus puissants, les plus répandus, étaient la curiosité et le patriotisme. La curiosité fut en somme un sentiment presque nouveau : la Renaissance attendait impatiemment les événements, tandis que le moyen âge se contentait de craindre que quelque chose arrivât. Le patriotisme s'était développé dans les pensées et les émotions au delà de tout ce que le moyen âge aurait pu imaginer.

La curiosité, le besoin de savoir, ont trouvé une nourriture abondante et variée, qui convenait autant aux goûts simples qu'aux goûts plus cultivés. Les traductions innombrables n'étaient pas faites uniquement pour les gens lettrés. Elles fournissaient également des contes et des histoires aux petites gens, et des sujets au théâtre populaire. Si le *Sénèque* de Jasper Heywood (1559), les *Offices* de Cicéron de Wittington (1553), même le *Thucydide* de Nicholls (1550), ou le *Virgile* de Phaer (1558), n'intéressaient guère que les érudits vers le commencement du règne d'Élisabeth, il en était tout autrement du *Plutarque* de North (1579), de l'*Ovide* de Golding (1565), et de l'*Homère* de Chapman (1598). Ces livres racontaient des histoires d'une manière vive et virile, ils stimulaient l'imagination par de beaux tableaux. De même pour les contes italiens, qui rendaient la vie sous ses aspects comiques et tragiques d'une façon d'autant plus attrayante que cela se passait dans un décor étrange, et que les émotions s'y trouvaient peintes plus fortes que jamais auparavant. On se plaît aux aventures romanesques contées dans le *Bandello* de Fenton (*Tragicall Discourses* 1567), ou l'*Ariosto* de Harington (1591). Ascham en avait déjà assez de ces contes dès 1567, mais le peuple continuait à en demander, imprimés ou sur la scène.

Le même intérêt s'attachait aux romans et tableaux de mœurs

d'origine indigène, et aux livres de voyages. Les romans de la vie idéale de Lodge ou de Sidney, le roman plus ou moins autobiographique de Nash, les brochures de Nash ou de Greene, dans lesquels l'imagination se mêle à l'étude de mœurs et à l'autobiographie, le naturalisme satirique des brochures de Dekker, tout cela fut de la littérature populaire, même si elle n'était pas toute faite à l'intention du populaire, comme par exemple l'*Arcadia* de Sidney. Plus bas encore, dans des œuvres qui n'avaient presque aucune prétention littéraire, même celles qui étaient écrites en vers, on trouve de véritables journalistes qui profitent des événements et des controverses du moment pour bâcler des livres ou des feuilles volantes à n'en plus finir. Seul le talent littéraire distingue les pamphlets de Greene, de Nash ou de Dekker, des *Jigges* de l'acteur Tarlton, des ballades ou du *Gentle Craft* de Deloney, du journalisme plat de Taylor « the Water-Poet », des contes anonymes sur Robin Goodfellow, et de toute la littétarure fourmillante des *Broadsides* qui traitaient des nouvelles du jour, des présages, des prodiges et monstres, des meurtres et exécutions, ou de la sorcellerie, et qui se vendaient, étalés en ville chez les libraires, ou colportés à la campagne. Toute cette littérature, pour ainsi dire sociologique, n'était faite que pour amuser et pour être vendue. On était loin du grand sérieux qui distingue le fonds des premiers essais dans ce genre d'Awdeley (1), ou de Harman (2). On verra que le théâtre se trouvera obligé, lui aussi, de servir de périodique, et de s'inspirer des intérêts du jour. Ce qu'on discutait dans les tavernes, ce qu'on lisait dans les dernières publications, on tenait à le voir en spectacle. Il en est de même des livres de voyages, dont on a des monuments massifs dans les recueils de Hakluyt et de Purchas, à partir de 1589, et qui racontent ce qu'ont vu et ce qu'ont fait les Anglais en Amérique, aux Indes, en Turquie, en Égypte, en Palestine, en Russie, jusque dans les régions polaires.

(1) *Fraternitye of Vacabones*, 1561.
(2) *A Caveat or Warning for Vagabones*, 2nd ed., 1567.

Si ces livres de voyages éveillaient l'imagination romanesque, ils stimulaient également les sentiments patriotiques, dont s'inspirait une masse énorme d'ouvrages en vers et en prose. Même en laissant de côté le théâtre, dont nous parlerons plus loin, on trouvera toute une bibliothèque d'histoire et de géographie anglaises. On ne peut que s'étonner de l'enthousiasme qui a soutenu certains auteurs dans des travaux interminables, et encore davantage du zèle de leurs lecteurs. Car il ne faut pas s'y tromper, on a lu non seulement les *Heroicall Epistles* et les *Guerres des Barons* de Drayton, mais encore son invraisemblable *Polyolbion*. Après cela il est moins surprenant que même l'énorme *Albion's England* de Warner ait eu six éditions entre 1586 et 1602 ; Daniel en 1609 publiera, en 1595, une continuation de ses *Guerres Civiles*, déjà bien longues. Ce goût infatigable remonte à 1555, date de la première édition prototype de ces œuvres en vers, du *Mirror of Magistrates*, qui a eu un très grand succès. Ajoutez-y les topographes Leland et Camden, les antiquaires, et enfin le groupe illustre des historiens, depuis Grafton, en 1562, et Hollinshed en 1577, jusqu'à Speed en 1611, dont les œuvres en prose étaient aussi populaires qu'elles le méritaient par leur qualité littéraire. La grandeur de la Brittania légendaire s'y trouvait aussi bien en renommée que celle de l'Angleterre actuelle : le patriotisme s'inspire de la poésie et de l'imagination, il est autant traditionnel que pratique. Leland revendiquera, en 1544, l'authenticité du roi Arthur, et Spenser trouvera en celui-ci également un héros britannique.

Les historiens se trouvaient également en sympathie avec le goût populaire par leur attachement pour les détails dramatiques et frappants, même les plus insignifiants. Certaines de leurs pages ressemblent étrangement aux *Broadsides* et racontent des prodiges, l'apparition d'une nouvelle étoile, ou la naissance d'un enfant monstrueux, hideux et étrange, né d'une femme âgée de quatre-vingts ans. De même Drayton remplit des pages topographiques de contes poétiques. Les lecteurs sont tenus d'une main par le patriotisme, de l'autre par la curiosité.

La poésie diverse se rattache aux anciennes traditions et aux anciens goûts aussi bien qu'à la nouvelle psychologie. La poésie lyrique populaire comprend les ballades, traditionnelles ou bâclées de nouveau sur les anciens thèmes, qui se chantaient et se vendaient partout, les belles séries de chansons avec musique de Morley ou de Campion, dans lesquelles la culture nouvelle ranime l'inspiration ancienne et les recueils très nombreux tels que *Tottel's Miscellany* (1557), *The Paradyce of Daynty Devices* (1576), ou *England's Helicon* (1600). L'amour et la guerre les inspirent pour la plupart, et l'amour domine davantage dans les poésies lyriques d'auteurs cultivés. Si nous y trouvons la belle simplicité et l'idéalisme radieux, nous y trouvons aussi la conscience de la beauté physique, bien plus vive, bien plus réfléchie qu'au moyen âge, et la plus franche volupté s'étale dans le *Venus and Adonis* de Shakespeare, comme dans d'autres ouvrages analogues. La langue et les vers qui l'expriment sont d'allure fort vulgaire dans *Saint Valentine's Day* (1) du journaliste infatigable qu'est Nash. Et elle se reflète dans les descriptions que font les satires de Donne, de Halle ou de Marston en vers, ou les brochures de Nash en prose, de la vie souterraine de Londres. Le goût du plaisir, qui cherche à gratifier tous les sens, s'est accentué, chacun s'y attache selon ses moyens : or, la prospérité et le luxe grandissants fournissent toujours plus de moyens. La curiosité de la jouissance de la vie s'ajoute aux autres curiosités et, comme elles, se pratique avec passion.

Étant donnés ces développements de la vie sociale et politique, ces influences extérieures à l'époque de la Renaissance, et ces indications dans la littérature d'un goût qu'elle reflète et qu'elle stimule, on est à même de se former une idée de ce que le peuple allait demander aux spectacles populaires de l'époque, pour ajouter à celle qui nous a déjà été fournie par la considération de l'importance du rôle joué par les anciens spectacles dans la formation de ces goûts.

(1) *Works*, éd. Mckerrow, 1904, vol. III.

La Renaissance, tout en informant et en stimulant l'intellect et l'imagination des hommes, les a libérés. En les délivrant du joug de l'autorité, elle leur a rendu la vie humaine comme un libre champ d'expérience, dans toutes ses sphères d'activité. La conscience de soi, l'individualisme, personnel ou national, ont vaincu le cosmopolitisme et la mentalité générale, et au lieu des vertus d'obéissance et de patience, on trouve la nouvelle *Virtu* qui consiste à être homme. De là le courage, l'audace de tout expérimenter, et l'esprit aventureux de l'imagination. La liberté et l'individualisme, en face de tant de mondes nouveaux, ont développé le romanesque dans l'âme du peuple, la tendance d'opposer l'idéal au réel, et d'interpréter le réel grâce à la lumière de l'imagination idéale. Ils ont également inspiré une hardiesse qui leur permet la contemplation des aspects de la vie même les plus déconcertants et les plus mystérieux et qui même les y pousse. Insatiables, ils demanderont toujours du nouveau, et la vogue d'aujourd'hui sera oubliée demain. Nous revoyons chez eux, sous une autre forme, les rapports intimes entre le réel et l'idéal, basés maintenant sur l'imagination créatrice et libre. Ils ne se réjouiront pas seulement des tableaux de mœurs peints au vrai, mais aussi du contraste entre la vie vers laquelle on ne peut que soupirer, de la lutte éternelle de l'idéal contre l'actuel qui nous environne, de la révélation de la beauté dans la vie humaine. On demandera la comédie et la tragi-comédie. On va demander surtout des contes, avec une action vive, dans laquelle il y aura de l'imprévu : on demandera des idées frappantes, des émotions fortes, couchées dans une langue et un style qui les fassent valoir. Au théâtre, on s'intéressera bien plus aux incidents et aux émotions qu'à la description des caractères et des mœurs. Le réalisme en soi aura un intérêt bien inférieur à l'intérêt que provoquent les éléments romanesques ; il sera cultivé principalement pour fournir l'élément comique, comme dans les *Miracles*. Les études de mœurs familières dériveront d'un côté de l'esprit nouveau humoristique et satirique, et de l'autre, d'un certain patriotisme de classe sociale qui voudra idéaliser la vie des bourgeois de Londres,

par exemple. On verra plus loin que les études scientifiques de ce genre échoueront au théâtre comme elles auraient échoué en librairie.

Enfin l'homme de la Renaissance ne se contentera plus, comme faisait autrefois le spectateur des *Miracles* ou des farces, des histoires rebattues de la Bible, non plus que des fabliaux naïfs et grossiers. Sa curiosité s'est compliquée dans la mesure où sa vie devenait incomparablement plus large de connaissances et d'intérêts. Si le théâtre veut lui fournir des spectacles conformes à ses goûts, il devra répondre à tous ces nouveaux intérêts, aussi bien qu'aux goûts anciens qu'il a gardés par habitude et par tradition, et refléter dans les formes et le style dramatiques les idées, les sentiments, et les émotions qui caractérisent son état d'âme.

CHAPITRE III

Unité du goût public

Nous n'avons jusqu'à présent étudié le goût public que dans ses aspects purement généraux, dans ses aspects historiques, et, en ce qui concerne le théâtre au moins, théoriques. Il importe de préciser.

Nous allons par conséquent tâcher de nous faire une idée de la manière dont ces influences historiques et culturales ont consolidé l'opinion générale qu'on avait sur le théâtre, ainsi que les réserves qu'il faut apporter à une telle conception et, s'il est possible, d'un individu ou d'un groupe typique et représentatif qui résumerait en lui l'essentiel de cette conception. Or sitôt qu'on parle de type il faut établir une certaine uniformité de goût. En abordant la littérature dramatique du règne d'Élisabeth, dans la période de formation et de développement, les différences de goût, selon les pièces jouées, paraissent éclatantes à première vue. On joue encore des *Miracles* à York, à Coventry, à Chester, à Kendal, malgré l'opposition de l'Église réformée. On joue des *Moralités* ; même à la cour on joue, en 1600, *The Contention between Liberalitie and Prodigalitie.* A la Cour, dans les grandes écoles, dans les Universités, on joue des comédies et des tragédies classiques en latin. Dans les théâtres publics, fondés à partir de 1576 à Londres, on joue des histoires, des comédies et des tragédies romanesques. Sir Philip Sidney se moque des péripéties et des incongruités du théâtre populaire, Ben Jonson se pique d'être le représentant du théâtre cultivé par opposition au théâtre populaire pendant toute sa vie mouvementée, et Lyly écrira *Endimion* ou *Midas* pour la cour, et *Mother Bombie* pour le peuple. D'autre part, les specta-

teurs envisagent le théâtre comme un amusement, les puritains et les administrateurs de la Cité comme un vice et un fléau, et les auteurs dramatiques qui se défendent, comme un enseignement moral.

Mais en somme on ne relève que deux tendances du goût public d'une importance capitale, et on s'est habitué à parler de goûts populaires et de goûts classiques ou cultivés, non seulement comme de courants opposés, mais aussi comme caractérisant deux classes distinctes de spectateurs. C'est ce point de vue, opposé à toute conception de solidarité, que nous voulons discuter en examinant le théâtre dans les Universités et à la Cour, c'est à dire, dans les centres de l'humanisme, pour y chercher un terrain commun aux deux classes, et ensuite en parcourant la critique dramatique dans la littérature de cette époque.

Le goût pour les spectacles dramatiques n'était pas moins vif dans les Universités d'Oxford et de Cambridge qu'à Londres. Les spectacles s'y suivent sans interruption depuis l'époque du jeu du *Boy-Bishop*, à partir de 1400 au moins, jusqu'à l'apogée du théâtre académique, qui correspondait au plus beau développement du théâtre professionnel et qui prit fin vers 1615. Ce goût a été stimulé par les visites de la reine Élisabeth et du roi Jacques ou des princes, qui s'attendaient à ce qu'on les amusât à l'occasion de ces représentations dramatiques, et qui en faisaient commander. Nous avons donc l'histoire d'une série de représentations et, quoique beaucoup soit perdu, une très importante littérature académique du théâtre qui nous met à même de juger des goûts particuliers qui caractérisaient les Universités et le monde érudit.

Il est d'autant plus important d'étudier cette question que les compagnies de Londres se sont largement recrutées parmi les *alumni* d'Oxford et de Cambridge, lesquels représentaient surtout leurs auteurs dramatiques. Car ces jeunes gens s'étaient exercés dès l'université au métier ou d'acteurs ou d'auteurs, à l'occasion des spectacles que leurs Collèges mêmes préparaient et représentaient. Les Universités exerçaient déjà une influence sur l'opinion de Londres en répandant la culture classique, et

les spectacles académiques pouvaient diriger le goût de la Cour dans un certain sens et ainsi indirectement agir sur l'opinion théâtrale en général. Mais voici qu'en outre, les universitaires jouent directement un rôle considérable dans l'évolution du théâtre professionnel. Il importe donc de savoir s'il s'agit d'une influence opposée dans tous les sens, ou seulement dans les sens principaux, au goût général du public. Nous savons ce qu'ont fait les dramaturges qu'on appelle les *University Wits*. Leurs pièces ont eu un succès populaire instantané ; toute l'évolution du théâtre littéraire s'en est ressentie et même en prend son point de départ. Mais il faut distinguer entre ce qu'ont fait les universitaires à l'intention du populaire et ce qu'ils ont fait pour eux-mêmes ou pour les esprits non moins cultivés des personnages de la Cour. Cherchons donc des indications dans le drame purement académique.

D'abord il faut établir une ligne de démarcation entre le moyen âge et la Renaissance, car l'humanisme a inspiré le théâtre académique proprement dit : auparavant les jeux du *Boy-Bishop* ou les jeux de Noël à Oxford ou à Cambridge n'avaient rien de particulier à l'université. Il s'agit donc ici d'un théâtre d'inspiration classique et surtout latine. On trouvera deux représentations en langue grecque de comédies d'Aristophane et une en langue latine d'une tragédie de Sophocle. Mais elles sont bien rares en comparaison des représentations des œuvres des auteurs latins, et les modèles classiques seront Plaute et Térence pour la comédie, et Sénèque pour la tragédie. Le prestige des classiques, l'enthousiasme et la vanité de l'érudition nouvelle, ont donc donné au théâtre académique un caractère nettement humaniste et savant. On cultive même surtout le théâtre en langue latine, et les pièces ont en quelque sorte le caractère d'exercices académiques aussi bien que de spectacles. On a fait savoir à Burleigh, en 1592, qu'on n'était pas à même de représenter une comédie en anglais à Cambridge : « puisque nous ne nous en sommes jamais servis, nous n'en avons point. » Il est vrai qu'ils avaient une mémoire courte pour le détail, mais en général c'était exact.

Vers la fin du siècle la vanité et la conscience de classe donnaient aux universitaires, dans un autre sens encore, une tournure qui les séparait des bourgeois ou du populaire. La satire sociale et littéraire à Cambridge envahit la scène. Dans *Club Law*, en 1599-1600, les étudiants se moquent des bourgeois qu'ils ont invités exprès et qui s'y voient peints un peu trop vivement. La *Lingua* de Tomkis à Cambridge, en 1602-1607, berne l'emphase de Kid. Les fameux *Parnassus Plays* de Cambridge, en 1598-1602, combinent la satire sociale avec la satire littéraire, en décrivant le sort lamentable des « scholars » dont le monde méconnaît les mérites, en fustigeant la corruption de la municipalité, en mettant en relief le triomphe, tant en poésie qu'au théâtre, des écrivains illettrés tels que Shakespeare, sur les classiques, tels que Chaucer ou Spenser, et sur les érudits, tels que Ben Jonson. Aucune des pièces académiques n'eut autant de succès qu'*Ignoramus*, en 1615, dont le héros comique est un fonctionnaire de la ville, détesté par les étudiants. On se moque de son latin barbare et on lui fait subir beaucoup d'aventures ridicules. Le roi Jacques tint à revoir cette pièce.

On ne sera donc point déçu en s'attendant à voir dans la généralité des spectacles académiques des courants entièrement opposés à la tendance des spectacles qui faisaient les délices du populaire à Londres. On y trouvera une série d'imitations des comédies de Plaute ou de Térence, ou des tragédies de Sénèque, en plus des représentations des œuvres classiques elles-mêmes. Ces pièces sont encore pour la plupart en langue latine. Depuis 1540 jusqu'à 1615, sur 57 spectacles dont l'article de M. Boas fait mention dans la *Cambridge History*, 41 sont en latin, 16 en anglais. Les premiers se divisent en 18 comédies, 17 tragédies et 6 pastorales : les autres en 13 comédies, 1 tragédie et 2 pastorales. La même proportion se maintient dans la bibliographie complète qui comprend toutes les pièces jouées ou écrites depuis 1540 jusqu'à 1640. Sur 121 pièces, 83 sont en latin, dont 43 sont des comédies, 6 tragédies, et 3 pastorales.

La prépondérance classique est donc bien claire, et l'influence

classique s'exerce également sur la forme et le style. Les auteurs prennent soin de garder les unités, par exemple, auxquelles le théâtre populaire a renoncé. Il paraîtrait donc qu'il s'agit là d'un mouvement cultivé qui, en toutes choses, s'oppose au mouvement populaire. Pourtant les détails ne confirment pas cette conclusion sans des réserves importantes.

D'abord il faut signaler la proportion des genres principaux en latin et en anglais que nous avons déjà analysés. Tandis qu'en latin nous trouvons des comédies et des tragédies presqu'également nombreuses en anglais, il n'y a que 6 tragédies pour 29 comédies. D'ailleurs en soustrayant du chiffre des comédies latines, les traductions et adaptations, le chiffre en est approximativement le même que celui des comédies anglaises. Cela nous suggère la conclusion que c'est dans la comédie qu'il faut chercher les indications d'un goût qui correspond au goût général, puisque la tragédie est presqu'exclusivement classique, et que le véritable art créateur des auteurs académiques tend à s'exprimer autant en anglais qu'en latin, lorsqu'il s'agit de la comédie.

Nous trouverons en effet que la comédie fournit beaucoup de traits d'union entre le théâtre académique et le théâtre populaire, et qu'elle s'inspire du même goût dont nous avons tracé les marques essentielles.

La seconde comédie anglaise fut la fameuse comédie académique *Gammer Gurton's Needle*, jouée à Christ's Church probablement entre 1550 et 1553. Si elle doit sa construction logique et sa division en actes et en scènes à l'influence classique, c'est beaucoup, mais c'est tout. A part cela nous n'y voyons que la rude farce ancienne, les effets comiques naïfs et grossiers, les caractères et le dialogue qui sont les mêmes que ceux des scènes comiques des *Miracles*, la vie rurale peinte au naturel, et jusqu'au *Vice* des Moralités. A l'autre extrémité de la période considérée *Ignoramus* en latin régale ses auditeurs des coups qu'inflige une mégère à son mari. *Club Law* nous présente des *Gallois*, des Français et des paysans avec leurs dialectes absurdes, et *Time's Complaint*, en 1600, l'humour d'un savetier ivrogne et d'autres caractères con-

temporains pris sur le vif avec un réalisme qu'aucune prévention érudite n'a pu étouffer. M. Boas aurait de la peine à prouver son *obiter dictum* que cette dernière pièce a échoué parce qu'elle fut en anglais ou qu'elle fut une comédie, et que le goût académique fut uniquement pour les tragédies ou pour les pièces en latin. Il donne en effet des raisons plus solides lui-même, et dans le paragraphe suivant nous signale le grand succès d'une comédie en anglais qui fut jouée dix jours plus tard devant le même auditoire (1).

On trouve encore des tragédies qui ressemblent étrangement à des *Miracles*, comme les *Christus Redivivus* et *Archipropheta* de *Grimald* et l'*Ezechias* d'Udall, entre 1540 et 1564. Toutes les trois contiennent des épisodes comiques, et il paraît évident qu'au commencement la tradition ancienne exerça une influence considérable à l'Université. On trouve l'histoire-tragédie de *Richardus Tertius*, de Legge, en 1580, qui s'inspire de l'histoire anglaise ; et il est remarquable que cette pièce, bien qu'elle soit en latin, se passe du Chœur et des Unités qui caractérisent le théâtre de Sénèque. Quant au romanesque il influe jusque sur la tragédie. *Ulysses Redux*, de Gager, le plus strict des classiques, possède une double action et se complique des épisodes romanesques de Melanthe, en 1592. Les tragédies orientales de *Solymannidae* et *Tomumbeius*, en 1582, rappellent le *Tamburlaine* de Marlowe. Quant à la comédie, toutes les sources fournissent un intérêt romanesque. Dès 1566, Oxford a représenté devant la reine *Palamon and Arcyte*, d'Edwards, comédie anglaise tirée du *Knight's Tale*, de Chaucer. En 1570, *Byrsa Basilica*, de Rickets en latin, s'inspire de la vie du fameux héros civique Gresham et de l'histoire commerciale de Londres. Et à partir de 1580 environ, les contes italiens fournissent des sujets de comédie à l'Université comme ailleurs. Ces comédies sont en latin, mais elles sont bien des comédies de péripéties et romanesques, et il est remarquable que Fraunce, par exemple, en traduisant *Il Fedele*, ait cru devoir

(1) Dans *The Cambridge History of English Literature*, vol. VI, p. 320.

compliquer l'action en y ajoutant des épisodes pour faire sa *Victoria*, en 1583.

Nous croyons donc pouvoir conclure qu'il s'agit à l'Université de deux tendances plus ou moins opposées l'une à l'autre, et que le théâtre académique reflète d'un côté l'éducation classique, dont il fut un instrument, et les préventions classiques, et de l'autre côté des goûts plus naïfs et plus naturels qui se rattachent en beaucoup d'endroits au goût général de la masse du peuple. On s'attendait bien, d'ailleurs, à une telle conclusion, à moins de croire que le pédantisme et la préciosité puissent métamorphoser complètement des jeunes gens de toutes les classes jusqu'aux plus basses. *The Return from Parnassus* lui-même nous fait savoir combien l'Université était démocratique, avec ses « ragged clerck, some stammel weaver, or some butcher's son (1) ».

On comprendra donc que les recrues universitaires au théâtre populaire aient pu se servir de leurs connaissances même littéraires et classiques pour développer le théâtre sans brusquer les goûts généraux pour lesquels ils avaient au fond une sympathie considérable. Nous reviendrons sur cette question plus tard, mais il suffit pour le moment d'indiquer que le classicisme académique ne remplaça pas chez les universitaires le goût général, mais il le développa, s'y ajouta et s'y absorba en grande partie.

Quant au goût qui régnait à la Cour, on possède assez d'indications pour affirmer à première vue qu'il différait du goût général. Dekker parle, par exemple, des auteurs qui se vantent, lorsqu'une pièce a fait mauvaise impression devant la Cour, de ne pas écrire selon le goût des courtisans (2). Ben Jonson d'autre part, dans le Prologue de *Cynthia's Revels*, en appelle du goût public au jugement de la Cour, à laquelle il a dédié la pièce, et dont il parle, dans l'épilogue de *The New Inn*, comme des « hommes qui jugent plu-

(1) Act III, sc. 2.

(2) Dans *Satiro-Mastix :* « When your Plays are misse-likt at Court you shall not... say you are glad you write out of the Courtiers' Element. » Ed. Pearson, vol. I, p. 267. L'auteur vise Ben Jonson !

tôt des oreilles que des yeux », par opposition au populaire (1). Il en appelle semblablement, d'ailleurs, aux Universités et aux Inns of Court. Quant à ces derniers, ce que nous avons dit des Universités s'applique également à eux. En plus, ils étaient étroitement liés aux théâtres publics par des intérêts et des sympathies qu'Earle souligne dans sa *Microcosmographie* ; « les membres des Inns of Court ne sauraient que faire s'il n'y avait pas d'acteurs publics (2) ».

Admettons de suite la culture classique de la reine et de sa Cour, et leur enthousiasme humaniste. Admettons encore les conditions différentes dans lesquelles on représentait les pièces devant la Cour, faisant valoir des qualités artistiques qui se seraient perdues en grande partie dans les théâtres publics, et qui permettaient l'exercice d'un jugement raisonné et esthétique. Voyons quelles pièces on jouait dans ces conditions après un triage soigné des pièces disponibles, pour choisir celles qui seraient le plus conformes aux goûts de la souveraine.

Dans les dix premières années du règne d'Élisabeth, nous trouvons la comédie latine de Plaute et de Térence, comme *Heautontimorumenos* et *Miles Gloriosus*, jouée par les enfants de la Merchant Taylor's School, en 1567, et la tragédie latine, comme *Ezechias* d'Udall, jouée par les étudiants de Cambridge, en 1564. Des comédies anglaises, *Damon and Pythias*, d'Edwards en 1564, *Palamon and Arcyte*, du même auteur, en 1568, sont représentées, des tragédies anglaises comme *Gorboduc*, en 1561, *Julyus Sesar*, en 1562, et *Gismond of Salerne*, en 1568, et des pièces tirées de l'histoire anglaise telles que *The Tragedie of the King of Scots*, en 1567.

Or *Ezechias*, comme les *Miracles*, mêle la farce au sérieux de l'histoire sainte. *Damon and Pythias* raconte l'histoire classique des deux amis, mais en même temps nous présente les personnages bien anglais de Grim the Collier, de Will et Dick, égarés à

(1) « Men that have more of ears, than eyes to judge us. »
(2) Earle, *Microcosmographie*, The Player.

Syracuse, et il se dispense également de l'unité de temps. *Palamon and Arcyte* est une comédie romanesque en deux parties qui est bien loin de la conception classique dans sa construction, et qui n'est en somme qu'une série d'incidents dramatisés. Elle paraît avoir plu extrêmement à la reine, bien plus, par exemple, que la tragédie latine de *Progne*, construite d'après le modèle des tragédies de Sénèque, qui fut représentée ensuite, pendant sa visite à Oxford. *Gorboduc* ajoute aux Chœurs, à l'instar des *pageants* allégoriques, des *Dumb-Shows*, depuis longtemps employés par l'usage populaire. Quant à sa construction, Sidney l'a amèrement critiquée dans son *Apologie*. comme étant « défectueuse à l'égard des unités d'espace et de temps » (1). *Gismond of Salerne*, comme *Palamon and Arcyte*, est romanesque comme sujet et comme construction. Cette pièce raconte toute l'histoire tragique de Boccace d'une manière épisodique, et se moque des unités. Quant à l'accueil qu'on lui fit, lorsqu'elle fut jouée par les acteurs érudits de l'Inner Temple devant la reine, elle fut « bien accueillie de la reine, et notamment applaudie par toute l'honorable assemblée » (2). On l'a considérée comme étant égale à tout ce qu'aurait pu faire Sénèque lui-même. Sur les autres pièces, nous manquons de renseignements.

Mais c'est peut-être assez pour démontrer qu'Élisabeth et sa Cour ne tenaient nullement, à cette époque, à ce que le théâtre leur offrît des spectacles purement classiques. Ils se plaisaient à la farce grotesque ou réaliste, même dans les tragédies, à des spectacles en anglais au moins autant qu'à des spectacles en latin, et à des sujets romanesques ou historiques. Ils aimaient mieux se voir raconter des histoires, suivre toute une trame d'incidents, que se borner au point culminant en lequel se résumait le drame classique. La curiosité était plus forte chez eux que les

(1) « For is faulty both in place and time. » *Apologie for Poetry*, éd. Churton Collins, p. 52.

(2) « Princely accepted, as of the whole honorable audience notably applauded. » Webbe, Preface de *Tancred and Gismond*, HAZLITT-DODSLEY vol. VII.

préventions classiques. Enfin les traditions anciennes des *Miracles*, du *Clown*, du *pageant* allégorique, pouvaient influer sur les spectacles qu'on représentait devant eux sans les faire condamner. Même le *Hock Tuesday Play*, à Coventry, en 1575, a dû être répété exprès pour la reine lors de sa visite (1). Quant à des époques plus avancées, malgré toute la vogue des Masques et des comédies mythologiques, on n'aurait guère de difficultés à démontrer que la Cour ne fut point si difficile ni si éclectique qu'on a coutume de croire. Nous avons déjà considéré des spectacles rédigés par des érudits exclusivement pour plaire au goût de la Cour et représentés par des amateurs, et nous y avons trouvé des goûts assez catholiques, comme chez les universitaires. A partir du développement du spectacle public et de la fondation, dès 1576, des théâtres professionnels, la Cour a choisi dans le répertoire des troupes professionnelles les spectacles représentés à l'occasion des fêtes célébrées en sa présence. Non seulement les mêmes pièces servaient également pour le populaire et pour la Cour, mais encore on avait l'habitude à la Cour de choisir celles qui avaient eu le plus grand succès devant le grand public. On aurait tort de croire que même les œuvres de Lyly, qu'on choisirait comme typiques du goût cultivé de la Cour, n'avaient pas de vogue auprès du populaire. Ce n'était point par un pur caprice que la Cour s'était mise du côté des acteurs contre la Cité qui voulait les supprimer, en alléguant qu'il fallait assurer des spectacles pour les représenter devant la reine aux jours de fête.

Quant à la correction préalable des pièces représentées devant la reine, il y a lieu de croire qu'on l'a trop vite attribuée à des exigences artistiques. Ainsi, M. Feuillerat écrit que le Maître des Revels « coupait, revisait, modifiait, transformait les œuvres choisies, afin de les adapter aux goûts particuliers du public aristocratique devant lequel elles allaient avoir l'honneur d'être représentées ». Mais remarquons bien que les documents ne parlent

(1) « A little of the Coventrie plea her highness also saw : commandes thearfore on the Tuisday following to have it ful oout. » SHARP, p. 129.

point de ce « public aristocratique ». Ils ne parlent que de la reine et de ses goûts : « for perusing, fitting and Reformyng theier matters (otherwise not convenient to be showen *before her Majestie*) ; « for his pains in perusing and Reformyng of plays sundry tymes as neede required *for her Majesties Lyking* » (1). L'histoire du théâtre à cette époque, démontre assez que les souverains surveillaient de très près les allusions politiques au théâtre, et qu'ils les détestaient autant que le populaire les aimait. Henri VIII promulgue déjà des lois qui défendent aux acteurs de s'immiscer dans les questions politiques et religieuses, et, sous le règne d'Élisabeth, plusieurs dramaturges se sont trouvés condamnés à l'emprisonnement pour faute de négligence à cet égard. Ajoutez qu'il fallait tenir compte de la vanité personnelle de la reine, vanité énorme et jalouse. Ajoutez encore les exigences de la mise en scène à la Cour, qui rendaient nécessaires des changements considérables.

Le choix des pièces rend toute autre hypothèse fort incommode à soutenir. Il se peut que les Clowns eussent moins de liberté à la Cour, surtout à l'égard des allusions topiques. Ils improvisaient moins, sans doute. Mais tout porte à croire que l'élément comique faisait les délices de la Cour aussi bien que du populaire, témoin Mouse dans *Mucedorus*, ou Falstaff, témoin encore Olivia dans *Twelfth Night*, qui « approuve les fous » (2), et les défend contre le rigide Malvolio, et qui est une grande dame. De même pour tout autre élément populaire qu'on pourrait citer.

Enfin, je cite quelques lignes de Ward : « La reine ne forma pas une exception à la règle générale que ceux qui vont habituellement aux spectacles dramatiques cherchent les plaisirs de tous les genres conformes à cette sorte d'amusement ; je ne trouve aucune indication de contrôle dans la liste de pièces représentées devant elle (3). » C'est pourquoi même l'implacable Ben Jonson a pu espérer avoir réussi à s'accommoder à tous les goûts

(1) *Documents relating to the Office of the Revels*, pp. 191-242.
(2) Act I, sc. 5.
(3) *History of Dramatic Literature*, vol. I. p. 244 (éd. 1878).

dans une même pièce, dans le Prologue de *The Silent Woman*. Il se défend surtout d'être classé parmi ceux qui ne s'occupent que de « goûts particuliers, et ne goûtent rien qui soit populaire » (1). Et c'est pourquoi, sans doute, certaines pièces d'une inspiration classique et littéraire et d'une valeur littéraire considérable n'ont jamais été représentées devant la Cour. Pourtant, c'est la comtesse de Pembroke qui a traduit *A Discourse of Life and Death* et *Antonius* du français de Garnier, c'est Daniel, poète lauréat et auteur de Masques, qui a écrit *The Tragedie of Cleopatra* et *Philotas*, et Fulke Greville, Lord Brocke, noble illustre et poète de génie puissant, *Mustapha* et *Alaham*.

Ne faut-il donc pas en conclure qu'à la Cour comme à l'Université on a distingué entre les plaisirs du spectacle et ceux de la Littérature formelle, et qu'on y avait en somme une conception assez semblable à celle de Shakespeare, pour lequel *Venus and Adonis* fut « the first heir of my invention » ? Que cette conception fut un peu confuse, qu'elle ne fut pas consciente, nous le voulons bien, mais le fait paraît être qu'on n'imposait point les mêmes conditions aux deux genres et en cela on se rapprochait du goût général, tout en étant peut-être moins logique que n'était le peuple. Nous pouvons donc aborder la critique littéraire du théâtre sans avoir peur d'y trouver des indications d'un goût opposé à celui de la masse, assez importantes pour nuire à l'unité que nous tâchons d'établir. D'un côté, nous trouvons une critique purement littéraire, et de l'autre, une critique principalement théologique et sociale. Nous ne trouverons ni dans l'une ni dans l'autre, une conception du spectacle qui aurait de l'influence ou qui représenterait les vues d'une masse importante de spectateurs.

La critique littéraire élisabéthaine est l'œuvre d'une coterie d'éducateurs et de courtisans pour la plupart, et elle ne s'occupe

(1) « But in this age, a sect of writers are,
That only for particular writings care
And will taste nothing that is popular.
With such we mingle neither brains nor breasts. »

du théâtre qu'en passant. Elle s'intéresse surtout à la prosodie et aux généralités de l'art poétique, et elle mêle volontiers les questions morales aux questions esthétiques. Les préventions classiques de l'Aréopage de Sidney n'ont abouti à rien, et Spenser, en fin de compte, a écrit *The Faerie Queene* en vers rimés anglais. La critique du théâtre de Whetstone dans le prologue de *Promos and Cassandra* et de Sidney dans *An Apologie for Poetry* s'occupe des invraisemblances et des ridicules qu'entraîne le manque de conformité avec les Unités. Mais Sidney lui-même nous montre que son cœur n'y est pas lorsqu'il nous raconte combien il fut ému, comme au son de la trompette, par une ancienne ballade anglaise chantée par un vieux violoneux aveugle. Il aurait bien tressailli en écoutant les vers de Shakespeare dans l'histoire héroïque d'Azincourt, en dépit des unités. Mais il a écrit trop tôt ; vers 1580, on ne pouvait pas savoir que les principes qu'il énonçait étaient contraires au développement du génie national en ce qui concerne le théâtre. Campion dans son *Arte of English Poesy* paru plus tard, écrit contre les rimes, mais il écrit aussi des vers lyriques qui réfutent la critique et qui la font oublier. Et Daniel en soutenant la cause des rimes dans son *Defence of Rhyme* soutient la cause de la littérature nationale en général, « notre entendement », dit-il, « ne doit pas être dressé selon la règle de la Grèce ni de l'Italie (1) ». Quant aux éducateurs, l'esprit national d'Ascham, pour en citer le plus remarquable, tempère assez fortement ses préventions classiques. Il s'agit en somme d'une critique tâtonnante et théorique, sans assez de documents, soumise à contre-cœur à l'autorité classique, malgré tout enthousiasme, et détachée complètement du mouvement général des esprits.

Ainsi le dramaturge Lyly lui-même est arrivé, plus tard, à définir les goûts divergents pour le spectacle d'une manière qui n'a aucun rapport avec les faits : « dans nos réunions, les soldats demandent des tragédies, leur but est le sang ; les courtisans demandent des comédies, leur sujet est l'amour ; les paysans

(1) *Works*, éd. Grosart, vol. IV, p. 46.

demandent des pastorales, les gardeurs de brebis sont leurs saints (1). » Il ne s'agit point là de ce qui est, mais de ce qui devrait ou qui pourrait être, selon une logique atténuée. De même lorsque nous trouvons, dans le *Palladis Tamia*, de Meres, en 1598, un catalogue d'auteurs renommés, donné sans arrière-pensée et naïvement, nous remarquons l'absence complète de contrôle cultivé (2). Pour la tragédie, l'auteur entasse pêle-mêle Buckhurst, Legge, Edwards, Ferris, Marlowe, Peele, Watson, Kid, Shakespeare, Drayton, Chapman, Dekker et Ben Jonson ; pour la comédie, Oxford, Gager, Rowley, Edwards, Lyly, Lodge, Gascoigne, Greene, Shakespeare, Nash, Heywood, Munday, Chapman, Porter, Wilson, Hathaway et Chettle. Dans les deux genres Shakespeare est le meilleur. Les auteurs qui peinaient pour Henslowe y sont en honneur autant que les auteurs nobles. Celui qui sait le mieux manier son sujet et sa construction, ce n'est point Ben Jonson, c'est Munday !

Pourtant Meres fut universitaire et homme érudit, et partout dans ce livre même, il s'occupe de parallèles classiques pour ses auteurs anglais. Mis en face du théâtre national, le classicisme se résout en formalité littéraire et devient une sorte d'Euphuisme.

La critique sociale et théologique des prêcheurs, des écrivains subventionnés par la municipalité, des puritains, n'a rien à faire avec la question que nous discutons. Gosson a été dramaturge et spectateur, mais on peut croire que les autres n'avaient aucun goût pour les spectacles. Ils n'avaient pas l'intention de réformer le théâtre, ni au point de vue littéraire, ni au point de vue moral, mais tout simplement de le faire supprimer. Nous avons laissé de côté la critique littéraire qui se trouve dans les œuvres des dramaturges eux-mêmes, tel Ben Jonson. Mais il s'agit là principalement de protestations contre un goût reconnu comme étant

(1) « At our excercises, souldiers call for tragedies, their object is bloud : courtiers for comedies, their subject is love; countrimen for pastorals, sheepheards are their saintes. » *Midas*, prologue.

(2) Dans Ingleby, *Shakespeare Allusion Books*, pp. 160-161.

établi et ayant besoin d'être réformé. Nous en parlerons plus tard en considérant l'influence du goût public sur le théâtre.

On peut donc affirmer qu'il n'y avait aucune différence fondamentale entre le point de vue de la masse des spectateurs et celui du monde cultivé à l'époque du commencement et du développement du théâtre élisabéthain, au moins en ce qui concerne le théâtre considéré comme spectacle. Il faut regarder le classicisme de la Cour, de l'Université, ou des Inns of Court, comme un mouvement factice qui vaut pour le théâtre considéré comme littéraire surtout ou comme un instrument exemplaire de culture. On remarque même à la cour la faillite de ce mouvement après le premier élan de l'humanisme. Si les pièces même humanistes sont déjà influencées par les traits caractéristiques du théâtre indigène, plus tard la cour, sauf pour les Masques, se fie complètement au théâtre populaire pour lui fournir des spectacles à son gout (1). La Maître des Revels n'aura plus la tâche de faire inventer des pièces, comme par Edwards, comme par Hunnis, de les faire enseigner aux enfants de la Chapelle Royale, et de les monter. Il n'aura qu'à les choisir entre celles qu'on joue dans les théâtres publics et à faire venir la troupe professionnelle, et en fin de compte, son office sera transformé en celui de censeur général dramatique (2).

D'ailleurs le théâtre élisabéthain est trop grand pour qu'il ne représente pas des goûts véritablement généraux et nationaux, et qu'il ne reflète pas l'esprit national tout entier. On s'attendrait *a priori* à la conclusion à laquelle nous sommes arrivés, que dans tous les moments essentiels, la nation fut uniforme dans ses goûts dramatiques.

Ici il faut nous arrêter un instant pour signaler certaines réserves qu'il conviendra de faire sur cette affirmation. D'abord,

(1) En 1594, a Gray's Inn, le spectacle préparé pour la reine échoue; on fait venir « a company of base and common fellows » qui jouent *A Comedy of Errors* qui réussit mieux. NICHOLS, *Progresses of Queen Elizabeth*, vol. III, p. 262.

(2) Voir FEUILLERAT, *Le Bureau des Menus Plaisirs*.

c'est du goût de Londres surtout qu'il s'agit. La vie nationale et sociale s'est concentrée de plus en plus à Londres après l'établissement de la monarchie stable et centralisée des Tudors, et le développement du commerce. La ville a grandi énormément, sa population a quintuplé en cent ans malgré la peste de 1582, 1593 et 1602, qui lui enlève à la fois, un cinquième de son chiffre, et malgré les lois qui, depuis 1580, ferment la Cité aux immigrants et les refoulent vers la banlieue. La richesse et le luxe s'y sont concentrés également. On verra qu'il n'y avait qu'à Londres une population et un milieu qui pussent soutenir un grand théâtre populaire. D'ailleurs en province les organisations dramatiques avaient été graduellement supprimées par l'Église et par les municipalités au cours du XVI^e siècle. Le droit de patronage des compagnies d'acteurs accordé aux nobles leur fut retiré en 1604, ce qui a rendu plus facile la suppression complète en province de ces compagnies, et à partir de 1583 toutes les compagnies importantes furent mises sous le patronage royal. Le théâtre n'avait donc nulle part de sécurité, sauf à Londres.

En second lieu, il faut distinguer entre l'époque élisabéthaine proprement dite et celles qui l'ont suivie. Pendant la première, un goût et un enthousiasme généraux ont inspiré le théâtre populaire, et le peuple et la cour ont collaboré pour le maintenir tel quel. Mais à partir de la mort d'Élisabeth, l'élan national paraît diminuer sous le règne de Jacques. Le puritanisme fait des progrès et s'allie au mouvement politique. Le théâtre se trouve de plus en plus sous l'influence de la cour, grâce à laquelle il a pu survivre aux attaques de la Cité, et soumis au bureau des Revels. Les compagnies dépendent directement de la maison royale. Le parterre ne fait plus loi, et ce sont les galants, assis sur la scène, qui décident du sort d'une pièce. A en croire Ben Jonson, ce ne serait là qu'une autre forme de tyrannie. Master Damplay dans *The Magnetic Lady* s'arroge pour deux shillings de critiques selon sa place (1) et l'épilogue de *A Tale of a Tub* fait allusion à la manie

(1) Act II, *ad fin* : « I see no reason, if I... give my eighteen pence or two shillings for my seat, but I should take it out in censure on the stage. »

des Masques qui fait que tout le monde veut *voir* au lieu d'*écouter* (1). Le théâtre s'accommode donc à une psychologie spéciale, comme fait celui de Beaumont et Fletcher, qui s'occupe tant du point d'honneur, et chez qui on sent vivement la décadence morale qui émanait de la cour de Jacques Ier. On n'aurait peut-être pas tort de poser comme date approximative du divorce entre l'esprit national et le théâtre celle de la mort de Shakespeare, 1616.

Ainsi, malgré ces qualifications et d'autres que nous avons signalées en passant, on est à même d'affirmer l'unité du goût national en ce qui concerne le théâtre, et de chercher une formule ou un représentant qui nous permette de définir et d'éclaircir plus nettement l'attitude du spectateur élisabéthain.

(1) « Get In-and-In to give it you in a masque :
That you be pleased, who come to see a play,
With those that hear, and mark not what we say ».

CHAPITRE IV

Le spectateur représentatif

Dans des vers adressés à Fletcher, Ben Jonson, parlant du parterre, qui fait la législation dramatique, l'appelle « le sage tribunal aux mille têtes », On y « voit le joueur et le capitaine, le chevalier et son valet, la bourgeoise et la catin, portant le masque et l'éventail, le bonnet de velours ou de taffetas, siéger dans l'ombre à côté du courtaud de boutique ou d'un bel esprit du même calibre qui acheta douze sols le droit de juger (1) ». Mais il n'est pas difficile d'y voir percer l'intention satirique, et Jonson tenait à démontrer dans ces vers, comme ailleurs, combien le jugement de cet auditoire était défectueux. C'est le défaut de toutes les indications de ce genre qui nous sont parvenues. Si on s'est trompé sur le caractère du spectateur élisabéthain autrefois, par générosité, aveuglé, qu'on était comme a dit M. Symmes, par la grandeur de Shakespeare, on est allé récemment bien trop loin dans l'autre sens (2). La description que donne M. Symmes de l'auditoire élisabéthain s'inspire uniquement des satires contemporaines, qui exprimaient le spleen d'un dramaturge, la haine d'un puritain, ou tout simplement le flair d'un faiseur de livres et l'exagération d'un humoriste (3).

Il n'est donc pas inutile de redire que les pièces de Shakespeare ont été écrites pour l'auditoire du Globe, et non pas pour les théâtres privés ni pour la Cour, qu'elles y ont été applaudies, et que le populaire y a payé le prix d'entrée pour les écouter et non

(1) *Underwoods*, XIV. Traduction de M. Castelain, *Ben Jonson*, p. 774.
(2) Voir Symmes, *Les Débuts de la Critique Dramatique en Angleterre.*
(3) Symmes, p. 212.

pas pour se refuser à les écouter ; que c'est en écrivant *Hamlet* aussi bien que *Much Ado About Nothing* ou *Twelfth Night* ou *Henry the Fifth* que Shakespeare a fait sa fortune ; qu'en somme il ne faut pas être trop de l'avis du domestique dans le *Night Walker*, de Fletcher, « il faut bien croire ce qu'on voit dans les livres imprimés », même s'il s'agit de « quinze cents navires bâtis sur des baleines ! » (1) Ce n'était pas assez, pour maintenir le théâtre à son niveau général d'excellence de savoir qu'une pièce sur cent serait choisie pour être représentée à la Cour. Ce n'était pas assez non plus qu'il y eut un spectateur sur dix qui fût « un homme cultivé, capable de juger convenablement du sens de la pièce, au dessus du vulgaire mangeur de noix qui n'aime qu'à *voir* le spectacle (2) ». Ce n'est assurément pas l'amour-propre ou la conscience artistique uniquement qui déterminaient les qualités poétiques et imaginatives des pièces de Shakespeare. Autant qu'on le sache, Shakespeare fut assez content de son auditoire et les critiques dramatiques qui se trouvent dans ses œuvres visent les acteurs surtout et bien moins les auditeurs. Finalement, lorsque l'enthousiasme populaire pour le théâtre diminue, lorsque l'auditoire change de composition et que le dramaturge se met à écrire des prologues aux « gallants », le théâtre tombe en décadence.

Dans les satires contemporaines relatives aux spectateurs, si je tiens compte de la différence générale de mœurs, je ne trouve rien qui n'ait pas de parallèle dans ce qu'on voit aujourd'hui parmi les auditoires modernes autres que ceux des théâtres artificiels. Il se trouve encore des femmes galantes, on se fait encore des œillades, on s'exhibe encore en des toilettes à faire envie, les nouveaux riches s'étalent dans les loges d'avant-scène comme les galants sur la scène, même les rixes dans l'auditoire ne sont pas inconnues. On fume encore dans la moitié des théâtres en Angleterre. Et c'est dans un théâtre populaire à Londres, où on fume, qu'on

(1) Act III, sc. 4. 1st Serv. « Dost thou believe it? »
2nd Serv. « Shall we not believe books in print? » etc...

(2) *The Staple of News*, prologue for the Court.

verra des saltimbanques, des chanteurs, des danseuses, des farces en un acte, à tour de rôle avec Sarah Bernhardt dans *La Mort de Cléopâtre* en français. Les galeries sont bruyantes encore, mais le silence descend devant le génie de l'actrice à la voix d'or, devant les beaux vers et les belles émotions d'une tragédie lointaine (1).

Il ne faut évidemment pas pousser trop loin un tel parallèle, mais en somme il nous aide un peu à corriger les conceptions extrémistes, à comprendre que l'auditoire de Shakespeare ne fut composé ni d'esthètes ravis ni de rustres grossiers impatients de beauté.

Nous allons étudier un peu, pour y trouver des exemples du goût populaire, une de ces satires dramatiques, sur lesquelles on a fondé la conception peu flatteuse que nous venons de critiquer. *The Knight of the Burning Pestle*, de Beaumont, nous présente des types de citoyens de Londres en guise de critiques dramatiques, et les tourne en ridicule. La pièce date probablement de 1610 ou 1611, c'est à dire de l'époque où le théâtre commençait à se ressentir des divergences sociales et politiques, où on se mettait à parler de Shakespeare avec mépris. Ainsi, en le comparant avec Fletcher, Cartwright écrit qu'il fut fade, que son esprit était de la vieille façon des Clowns (2). Beaumont, dans cette pièce, se moque précisément de l'auditoire pour lequel on écrivait à la vieille façon élisabéthaine. Il faut bien se rappeler que c'est une satire, dont le populaire n'a point d'ailleurs admis la justice, témoin la faillite complète de la pièce (3). Il faut donc en inter-

(1) Au London Coliseum, en octobre 1913. Le programme reflèta les goûts des élisabéthains modernes. Il comprit, avec M^me^ Bernhardt, un chanteur, un violoniste, une farce avec le fameux comédien Graves, deux chanteuses, une comédienne, un drame réaliste en un acte, une danseuse de ballet, et des actualités en cinéma. M. Croxton, qui dirige cet admirable théâtre, et qui a bien voulu me communiquer le programme complet, attribue la décadence du goût populaire surtout à la domination de l'acteur « vedette », et au cinéma. Les tours de force manquaient, par extraordinaire, dans ce programme.

(2) Vers adressés à Fletcher, *Dramatic Works of Beaumont and Fletcher*, p. LXX, éd. Darley, 1839.

(3) Elle a été reprise et elle a réussi, mais devant la reine Henriette-Marie et un auditoire de courtisans, en 1635.

prêter les indications et non pas les prendre au pied de la lettre. Ces indications sont précieuses.

Le Prologue paraît et commence à donner le résumé de la pièce. Dans le parterre sont assis un épicier, sa femme et son apprenti Ralph. Le citoyen comprend qu'on va se moquer de la classe à laquelle il est fier d'appartenir et il demande qu'on joue quelque chose à sa guise, que le héros en soit un bourgeois, voire son apprenti Ralph. Ils montent tous les trois sur la scène à côté des gentilshommes qui y sont déjà. A la fin ils font insérer dans la pièce des épisodes qui donnent un beau rôle à Ralph, rôle dont ils ne voient nullement le ridicule. Car Ralph se fait Don Quichotte ou à peu près. Or dans le rôle que joue Ralph et dans le commentaire sur la pièce qu'offrent l'épicier et sa femme, on voit, malgré tout le burlesque, quels étaient les goûts du citoyen naïf de Londres.

Comme lecture, d'abord, ils aimaient évidemment les romans de chevalerie, tels la *Morte d'Arthur*, de Malory (1) et les romans espagnols que Munday a traduits, *Palmerin of England* et *Amadis of Gaule* (2). Ils lisaient les pièces de théâtre imprimées (3), le *Book of Common Prayer* (4), et sans doute la Bible. Ils s'intéressaient à l'histoire contemporaine et aux récits de voyages (5). Les fragments de chansons de Merrythought paraissent leur plaire et il sont dû y reconnaître plusieurs morceaux empruntés aux livres de chants (6), et aux ballades courantes qu'on lisait universellement.

Pour le théâtre, selon Beaumont, Heywood est leur auteur favori et ils ont vu, ou ils ont voulu voir, *The Four Prentices of London* (7), *The Rape of Lucrece* (8), *Edwards The Fourth* (9) et

(1) Act IV, sc. 1. « Sir Dagonet ».
(2) Act I, sc. 2; act II, sc. 2.
(3) Act IV, sc. 1. « Read the play ».
(4) Act III, sc. 5 : « this transitory world », etc...
(5) Induction, « Drake ». Voir act II, sc. 2, « There hath been a pitch-field, » etc.
(6) Surtout des *Pammelia* et *Deuteromelia* de Ravenscroft.
(7) Act IV, sc. 1.
(8) Act II, sc. 5, « Ralph and Lucrece ».
(9) Induction, « Jane Shore ».

If you know not me, you know nobody (1). De Kyd, *The Spanish Tragedy* (2), à moins que ce ne soit l'ancien *Jeronimo* ; de Shakespeare, *Henry the Fourth* (3) ; de Peele, *Edward the First* (4) et de Day, Rowley et Wilkins, *The Travailes of Three English Brothers* (5) ; d'auteurs anonymes, *Mucedorus* (6), *The Bold Beauchamps* et *The History of Richard Whittington* (7). C'est un choix assez représentatif, en somme, qui comprend histoire, comédie, tragédie ; histoire civique, nationale et classique ; comédie romanesque, comédie de mœurs, farce de « Clownery », tragédie sanglante et tragédie émotionelle et domestique.

N'oublions pas, en passant, que *Mucedorus*, que Beaumont met à côté de *Jeronimo* comme exemple du goût populaire, a été écrit pour la cour et a fait les délices de deux souverains savants, d'Élisabeth et de Jacques. A part les indications que donne leur choix de lectures et de pièces de théâtre, il y en a d'autres qui nous aideront à formuler leur critique dramatique.

Quant au sujet et à la construction, le choix des sujets est déjà assez indiqué par le choix des pièces. Il faut encore signaler la préférence marquée pour le mélange des données historiques et romanesques avec des tableaux de mœurs familières. On va faire tuer un lion, mais on le tuera au moyen d'un pilon d'épicier (8) ! La construction formelle n'a aucune importance ; on demande des péripéties, toujours des péripéties et la construction épisodique fait l'affaire de nos épiciers (9). Pourtant ils s'intéressent

(1) Induction, « Sir Thomas Gresham ».

(2) Induction.

(3) Induction, « By heaven, methinks », etc.

(4) Induction,

(5) Act IV, sc. 1. L'incident du mariage de Robert Shirley, un des frères dans cette pièce, avec la nièce du Chah de Perse inspire la demande de l'Epicier.

(6) Induction.

(7) Induction (*The History of Richard Whitlington, of his lowe birth, of his great fortune*, etc. Anon, 1604-5).

(8) Induction.

(9) Act II, sc. 2 : « Plot me no plots. » Act IV, sc. 5 : Boy « Why, sir, you do not think of our plot. » Cit. : « Why, sir, I care not what become on't. » Il s'agit de l'intérêt des épisodes et du dénouement dans Ben Jon-

extrêmement au dénouement de l'histoire; ils font même entre eux des paris à ce sujet (1). Il n'est point nécessaire, par exemple, que la conclusion soit logique. Il faut bien qu'il y ait une histoire et qu'il y ait un intérêt prépondérant qui se déroule parmi les épisodes. Ils se moquent complètement des règles et des unités et ils demandent que la scène se transporte tout d'un coup « en Cracovie »! On leur donne la Moldavie, c'est vrai, et cela leur est bien égal (2). Ils ont déjà eu l'idée de faire marier Ralph et de lui faire naître un fils dans l'espace d'une scène (3). Ils ne distinguent nullement, en somme, entre un roman et une pièce de théâtre, en ce qui concerne le sujet et la construction, et le théâtre est le serviteur docile de leur imagination.

Pour la mise en scène et les accessoires, la femme s'intéresse beaucoup aux costumes de la princesse de Cracovie et au palais qui doit être somptueux et ruisselant de velours. Quant à Ralph, il est admirable comme Seigneur de Mai, avec ses rubans, plumes, bagues et autres bibelots, seulement il pourrait être plus richement habillé, avec plus de bagues (4). Pompiona est somptueuse, et sans doute c'est le costume du pays, puisqu'elle est somptueuse et que c'est un pays lointain (5). C'est un syllogisme qui suffit à l'épicier et à sa femme. Ils ne s'intéressent point à la vraisemblance, et les anachronismes les laisseraient froids. Mais ils tiennent à la splendeur des costumes et à la multiplicité des accessoires. A part cela, il suffit qu'on leur dise « voici la Moldavie » pour qu'ils croient qu'en effet ils y sont.

La musique joue un grand rôle. L'épicier donne tout de suite deux shillings pour faire venir les musiciens de Southwark ; il

son, *The Case is Altered*, act I, sc. 1e Ant : « No matter for the pen the plot shall carry't ». De même pour les espèces; cela leur est égal qu'il y ait une mort dans une comédie, il faut que Ralph meure, « and in a comedy too! » Act V, sc. 3.

(1) Act II, sc. 4.
(2) Act IV, sc. 1.
(3) Act IV, sc. 1 : « Let the Sophy of Persia come », etc.
(4) Act IV, sc. 5.
(5) Act IV, sc. 2.

faut une musique solennelle pour les hauts faits de Ralph (1). Ils aiment aussi les violons (2) et discutent entre eux sur les airs qu'il faut faire jouer (3); ils n'aiment pas moins le « tabor ». L'enthousiasme de l'épicière est suffisamment indiqué, du moins. Ils aiment les chansons ; la pièce leur en fournit à foison. Ils aiment la musique plus bruyante également, comme accompagnement de batailles, celle des tambours et des trompettes (4). Les danses forment un élément essentiel du spectacle, à la fin de l'acte ; l'épicière s'en réjouit et elle donne au danseur des renseignements techniques sur la gigue (5). Il en est de même pour les combats, qu'ils exigent. Aussi bien sont-ils connaisseurs, ; l'épicier a été soldat et s'est battu (6). Ralph prend des leçons à l'école d'escrime (7) ; il est aussi lutteur et il a « tombé le grand Hollandais (8) ». Lorsqu'il se bat avec le barbier, l'épicier lui hurle des conseils experts (9), et même la femme paraît s'y connaître. Ils demandent donc des épisodes de ce genre, et il faut que le travail soit exécuté, comme dans le cas des danses, par des spécialistes. Il faut ajouter qu'ils aiment les monstres (10), les « tumblers » (11) et les marionnettes aussi (12), et l'épicière voudrait bien faire avaler du feu au jeune danseur (11) ! Enfin les anciens jeux du peuple ne sont pas oubliés, malgré tout le romantisme exotique et ils exigent que Ralph paraisse comme « May Lord » pour célébrer la gloire de Londres, la beauté du printemps et les anciennes coutumes (13). L'épicière voudrait lui faire danser en plus le « Morris », mais cela

(1) Induction : « Ralph plays a stately part, and he must needs have shaums. »
(2) Act I, sc. 3, *ad fin.*
(3) Act II, sc. 5.
(4) Act V, sc. 1.
(5) Act III, sc. 5.
(6) Act V, sc. 1.
(7) Act II, sc. 3 : « at the fencing schoo ».
(8) Act III, sc. 2.
(9) Act III, sc. 4.
(10) Act III, sc. 2.
(11) Act III, sc. 5 *ad fin.*
(12) Act III, sc. 2, « Ninivie «, etc.
(13) Act IV, sc. 5.

le fatiguerait trop. Pour la partie du clown, il paraît que les tours d'esprit et les chansons de Merrythought leur suffisent. Il faut remarquer que son caractère, comme caractère, ne plaît pas trop à ces braves gens (1).

Pour la technique et le style, les deux points essentiels pour l'acteur sont bien nettement indiqués par l'épicier. Précision et justesse dans le jeu, et distinction dans l'élocution, ces qualités caractérisent l'apprenti acteur (2). Il faut remarquer d'ailleurs qu'il est déjà acteur émérite (3) et connaît par conséquent son métier. La technique du jeu a une grande importance et les clowns ne sont point les seuls qu'on demande à voir et à revoir en scène. L'attachement du populaire pour certains acteurs, qui est bafoué dans cette pièce, est appuyé en grande partie sur leurs qualités techniques. Il faut encore affirmer que des gens qui ne vont au théâtre que pour voir et non pas pour écouter ne s'occuperaient guère de l'élocution, et en ceci Beaumont réfute Ben Jonson.

Cela a de l'importance pour le style, évidemment. Ils aiment le beau style, tout de même. Ils applaudissent les belles phrases de Ralph, celles du roman qu'il lit à haute voix et les phrases du même genre qu'il invente lui-même (4). Le bourgeois fait taire sa femme pendant que Ralph déclame, il excite celui-ci (5) et sa femme trouve que ce beau langage est admirable. D'ailleurs elle en use elle-même, en s'inspirant du « Prayer-Book ». Lorsque Ralph donne un échantillon des rôles majestueux qu'il sait jouer, c'est de l'emphase, mais cette emphase est de Shakespeare, dans une citation un peu malmenée de *Henry the Fourth* (6). Le héros burlesque de ces épiciers parle en belle prose ou en vers, « comme un empereur (7) ». Ils exigent au théâtre la poésie, et ils l'apprécient.

(1) Act III, sc. 5.
(2) Act II, sc. 2 : « clean action and good delivery. »
(3) Induction.
(4) Act I, sc. 2.
(5) Act I, sc. 2 : « Hold thy tongue, — On, Ralph. »
(6) Induction.
(7) Act II, sc. 2 : « an he were an emperal. »

La psychologie des épiciers telle qu'elle se dégage de la pièce est assez curieuse, mais il faut nous borner à certaines constatations capitales. D'abord l'illusion dramatique est absolue. Ce qui se passe devant eux n'est pas vraisemblable, c'est vrai, mais pour le moment c'est réel. Leur imagination est naïve et elle est puissante, comme celle d'un enfant. Ils ne doutent de rien. L'ironie et la satire abstraites ne les touchent point. (Il n'y a qu'en Angleterre qu'un *Gulliver's Travels* aurait pu devenir un livre favori pour les enfants !) Il y a de l'enchantement dans la prouesse de Jasper, mais on va l'arranger avec une bague enchantée (1) et il paraît que le roi de Portugal souffre beaucoup de tourments à cause des géants (2) ; on croit même au Géant-Barbier (3). C'est un peu fort de la part de Beaumont, en vérité, car l'épicière distingue nettement entre « les géants et nous autres gens ordinaires (4) ». Le chevalier Ralph ne peut pas payer son écot. Bien entendu, l'aubergiste fait de l'esprit. Eh bien non, il insiste, l'épicière indignée lui fait payer douze shillings tout bonnement (5). On ne distingue nullement entre la vie réelle et la vie simulée, tout comme on ne distingue pas entre l'histoire et les légendes. Le romantisme des épiciers n'est point difficile. Ralph va-t-il battre le géant ? Mais oui, il a bien « tombé » le grand Hollandais !

C'est de ce côté qu'on comprend comment, dans cette confusion des valeurs, le peuple fut apte à chercher des rapports entre les pièces de théâtre et la vie contemporaine, et comment le romanesque le plus exagéré n'excluait point le réalisme et l'intérêt actuel. Les tailleurs qui ne chantent pas en travaillant sont des voleurs, dit Merrythought, et l'épicière s'en rapporte immédiatement au sien, Godfrey, qui ne chante pas et qui, en effet, lui aurait volé deux mètres d'étoffe (6). De même c'est une visite

(1) Act II, sc. 2, *ad fin.*
(2) Act I, sc. 2.
(3) Act III, sc. 2, sc. 4.
(4) Act III, sc. 4 « a giant is not so soon converted as one of us ordinary people ».
(5) Act III, sc. 2.
(6) Act II, sc. 5.

encore récente du prince de Moldavie à Londres, en 1607, qui leur fait demander qu'on leur représente des scènes qui se passent dans son pays de « Cracovie ». M. Symmes a justement souligné l'importance de cet intérêt (1) et il faut insister également sur l'état d'esprit qui unit cet intérêt aux autres.

Tous ces intérêts, encore, ceux du conte, du style, des rapports avec la vie ordinaire, étaient bien suffisants, selon Beaumont, pour attirer l'attention du spectateur d'une manière suivie, malgré les interruptions. Les épiciers s'intéressent profondément à la pièce, tant aux épisodes qu'au dénouement. L'épicière est émue à tel point qu'elle crie à haute voix et que la scène la laisse « tremblante comme une feuille (2) ». Ralph n'est pas seul à les émotionner. A la fin de l'épisode de la Moldavie, l'intrigue originale recommence. L'épicière s'écrie, « Voilà monsieur Humphrey et son amie qui reviennent ; vois donc, Georges », et lui de répondre, « C'est ça, mon petit lapin, tais-toi donc (3) ». Quant au dénouement, nous avons déjà remarqué que les épiciers veulent faire un pari à ce sujet. On doit encore remarquer que les épiciers restent parfaitement tranquilles et ne font aucune observation pendant la crise sérieuse de l'intrigue originale, les deux scènes tragiques qui vont se dérouler (4). Il faut croire que ces braves gens étaient trop émus pour les interrompre ou que l'auditoire du *Knight of the Burning Pestle* ne l'aurait pas supporté, ce qui revient à peu près au même pour notre thèse !

La morale des épiciers est bien bourgeoise et naïve, sans ironie. Le piètre Humphrey leur est sympathique, et non pas le révolté Jasper, ni le bohème Merrythought, quoiqu'ils estiment ses chansons et sa joie de vivre (5). Pourtant, ils ont un grand fond de tolérance. « C'est tout de même un vieux gentilhomme bien

(1) Symmes, Conclusion.
(2) Act III, sc. 8.
(3) Act IV, sc. 2, *ad fin.*
(4) Act IV, sc. 3, sc. 4.
(5) Act II, sc. 5 : « Is't not a fine old man », etc. ; act IV, sc. 5 : « Let's hear some of thy songs. »

joyeux », dit l'épicière (1), et quant à Jasper son mari insiste pour qu'elle ne soit pas si intolérante », le jeune homme pourra tourner bien quand même » (2). Ils ont beaucoup de sympathie pour les amants, et l'épicier va s'indigner si le jeune Humphrey ne réussit pas à gagner le cœur de sa bien-aimée (3). En somme, ils ont l'humour tolérant et sympathique devant les caractères et les affaires de leurs semblables, et ne sont bornés que par une morale pratique et traditionnelle, par la justice poétique. Leur romantisme ne s'étend pas à la morale. On voit déjà dans l'intrigue de cette pièce le divorce entre la moralité du nouveau théâtre, celle de Beaumont et Fletcher, et celle du populaire élisabéthain. Elle établit le triomphe du galant, car Jasper l'est dans une certaine mesure en comparaison de Humphrey, qui n'est que bête et comme il faut, et qui est jeune tout de même (4). Nos épiciers n'approuvent point le dénouement. Pourtant, ils ne sont nullement des puritains Le langage de la femme est parfois bien libre et grossier. Ils n'ont point peur des gros mots. Que ce soit poésie ou prose, ils aiment le langage coloré et vif. Lorsqu'elle dit encore de Venterwels que « c'est un sacré tyran pour les femmes, il a été joliment mauvais sujet dans le temps », ce n'est pas tout à fait une condamnation (5) ! Mais on ne transige pas sur le respect qu'un fils doit à ses parents, qu'un mari doit à sa femme, ou qu'un apprenti doit à son patron.

Ils ont l'esprit patriotique fortement développé. Ils sont fiers de leur métier, de leur classe sociale, de la ville de Londres, et de l'Angleterre ; et ils sont attachés aux traditions qui en dérivent et qui persistent encore. A ce patriotisme se rattache un esprit d'indépendance et de suffisance. Un garçon épicier ne doit être redevable à personne ; le titre de la pièce doit être l'Honneur de l'Épicier ; Ralph fait des exercices militaires pour l'honneur de

(1) Act I, sc. 3, *ad fin.* : « he's a merry old gentleman for all that » ; comparez, plus tôt, « It's a foolish old man this ».

(2) Act II, sc. 2, « You're too bitter, cony », etc.

(3) Act I, sc. 1, *ad fin.*

(4) *Ibid.* : « 'tis the kindest young man. »

(5) *Ibid.* : « A whoreson tyrant! hath been an old stringer in his time. »

la Cité (1) ; il jure par Saint Georges (2) ; il célèbre la gloire d'être Anglais et la joie du printemps ; il dénonce la négligence des anciennes coutumes, et il termine par des vœux pour la prospérité de la patrie. L'épicier est martial, il s'enthousiasme pour ses souvenirs de guerre, et les tambours le font tressaillir, lui et sa femme (3). La femme, à un moment donné, voudrait faire appel à la loi, mais son mari la blâme : elle parle follement, que Ralph se batte donc avec Jasper et qu'il prenne sa revanche de la défaite de Humphrey (4). Ralph fait preuve d'un esprit courageux, idéaliste et aventureux, lorsqu'il se fait Chevalier Errant. Les belles paroles qu'applaudissent tant les épiciers sont comme l'échec de la fameuse *Ode to the Virginian Voyage* de Drayton qui, elle aussi, chante les braves esprits héroïques et les appelle aux aventures (5). Plus tard, on ne se moquera plus de la fameuse milice de Londres.

Nous avons dit que le romantisme chez eux n'exclut pas le réalisme ; il n'exclut pas le bon sens. Ils sont naïfs, mais ils ne sont pas stupides. Hors l'illusion dramatique, le sens du réel est puissant chez eux. La femme ne manque pas même d'une certaine malice, elle critique les fumeurs avec beaucoup d'humour et de bon sens, et elle fait une observation d'importance, à propos des chevaliers errants, sur les propriétaires absents de leurs terres, qui se pavanent à la Cour (6). Elle s'intéresse à l'œuvre du grand Mulcaster, pédagogue démocratique, féministe et patriote (7).

Voilà donc un tableau des goûts, de l'attitude et de la psychologie de trois représentants du peuple de Londres au théâtre.

(1) Act IV, sc. 5.
(2) Act III, sc. 2, *ad fin.*
(3) Act V, sc. 1.
(4) Act II, sc. 2 : « Take the peace on him, sweetheart », etc.
(5) Act I, sc. 2 : « What brave spirit would be content to sit in his shop... that might pursue feats of arms and, through his noble achievements, procure such a famous history to be written of his heroic prowess. »
(6) Act I, sc. 2 : « Our knights neglect their possessions well enough, but they do not the rest. »
(7) Act I, sc. 1.

On ne saurait guère nous objecter qu'il est trop flatteur, car il est tiré d'une description dont l'intention est moqueuse et burlesque. Beaumont ridiculise les goûts d'une époque qui passe déjà. Dans la préface de ses *Œuvres*, éd. de 1613, l'éditeur s'est plaint que la masse des auditeurs n'ait pas compris l'ironie de la pièce et l'ait rejetée par manque de jugement. Il faut croire qu'ils s'y sont trop bien reconnus, et qu'en somme le tableau n'est pas faux. Pour son interprétation, l'éditeur lui-même nous défend de la prendre au pied de la lettre.

Pour le reste, il n'est pas difficile de tracer dans ce tableau les grandes lignes que dessinent les goûts des épiciers et les goûts semblables de la nation en général, y compris la classe cultivée. Il n'y a presque rien qui n'ait déjà été suggéré par les considérations générales qui ont précédé et qui s'appliquaient à toutes les classes du public des théâtres. C'est au fond un tableau qui ne saurait guère faire honte ni aux épiciers, ni à la nation, ni à l'époque qu'ils représentent en quelque sorte. Ils envisagent le théâtre comme un spectacle, comme un roman, comme une œuvre d'art ; en chaque aspect ils ont voulu maintenir les anciennes traditions en les combinant avec les manifestations de la nouvelle époque et de sa vie plus ample, de plus grande envergure. Le romantisme et le réalisme y vont de pair. Le théâtre, comme spectacle, doit être riche en costumes, fournir l'agrément des combats, de la danse et de la musique, et réunir en lui tous les spectacles divers qui se trouvaient séparés au dehors. Comme roman, il doit satisfaire à la curiosité romanesque et réaliste qui exige des contes et des tableaux de mœurs. Comme œuvre d'art, il doit se rendre compte du goût pour le langage, pour le beau style en prose ou en vers, et pour les jeux de mots que les Clowns ont mis en honneur. L'acteur doit être artiste et maître en son métier. Ils ne veulent pas admettre l'art qui règle et qui exclut. L'art classique et exclusif est au pôle opposé de ces goûts essentiellement compréhensifs, mélangés, illimités.

Ces spectateurs, finalement, se prêtent avec la plus grande bonne volonté à la réalisation sur la scène de ces éléments divers,

et l'imagination du spectateur concourt avec l'art du dramaturge et de l'acteur et s'y harmonise. « Dans ce genre », dit Shakespeare, « même les meilleurs ne sont que des ombres ; les pires ne le sont pas davantage, il faut seulement que l'imagination y concoure, c'est à dire l'imagination du spectateur (1) ».

(1) *A Midsummer Night's Dream*, act V, sc. 1. Remarquez la tolérance de l'épicier, act IV, sc. 1 ; il tient beaucoup au spectacle du palais et de la princesse ; on ne peut pas les représenter comme il le demande, n'importe ! — « Sir, Boy, let's ha't you can then » ; l'imagination suppléera.

CHAPITRE V

L'offre et la demande

Nous avons ainsi défini les éléments fondamentaux du goût public pour le théâtre, et nous en avons constaté l'uniformité essentielle dans toutes les classes de la société. Il importe d'étudier la question de son influence en général sur le théâtre. Jusqu'à quel point a-t-il fait la loi aux auteurs dramatiques ? Jusqu'à quel point les auteurs dramatiques se sont-ils laissés aller aux tendances populaires, par sympathie ou par intérêt, et jusqu'à quel point ont-ils réagi contre elles ? Nous réserverons les détails de cet examen pour la seconde partie de cette étude, mais pour le moment nous voulons nous assurer que cette influence fut prépondérante avant toute autre.

En discutant la question de l'uniformité du goût public, nous avons dû signaler l'influence divergente du classicisme qui se surajoutait au fond populaire dans les spectacles théâtraux dans les Universités et à la Cour. En effet, dans toute la littérature de l'époque, les influences classiques ont provoqué des luttes et ont amené des courants opposés aux courants indigènes, et ce n'est point sans peine que ces derniers ont pu à la fin absorber tout l'apport merveilleux des littératures anciennes dans une littérature vraiment nationale.

Même *a priori* on pouvait s'attendre à ce que l'histoire du théâtre anglais se fût principalement inspirée des goûts populaires. Il provient d'origines populaires ; ses locaux principaux sont les rues et carrefours des villes, les cours d'auberges, ensuite des bâtiments consacrés exprès à l'amusement des citoyens quelconques de Londres, construits, d'ailleurs, à l'instar des cirques

où on montrait déjà des combats d'ours et de taureaux, et à côté de ces cirques. Le Hope Theatre fut même jusqu'en 1613 un local affecté à ces combats. On peut choisir, pour passer son après-midi, entre une pièce de théâtre et un combat d'ours. Le théâtre public est donc un spectacle comme un autre, et on dirait que la littérature n'a rien à y faire.

Pourtant les pièces de théâtre, dès les anciens Miracles, sont de la littérature écrite et conservée. On imprime bientôt les pièces les plus populaires. Les Quartos se vendent partout, et le commerce des imprimeurs entreprenants et sans scrupules s'ajoute au commerce des gérants des théâtres. D'ailleurs, et ceci a encore plus d'importance, les littératures classiques donnent l'exemple d'un théâtre littéraire par excellence. On comprend donc l'espèce de confusion qui règne dans les esprits à l'égard du théâtre anglais. On ne sait pas trop par quel bout le prendre. La pauvreté remarquable à cette époque de la critique esthétique du théâtre le prouve du reste. Pour la masse des spectateurs, le théâtre est un amusement, dont ils savourent l'élément de beauté littéraire presque inconsciemment. Pour les gens cultivés, il prend les deux aspects, qu'ils tendent à séparer, d'amusement et de régal littéraire, et ils en savourent les éléments populaires, tout en se croyant être au fond de fiers classiques. Ainsi donc, l'histoire littéraire du théâtre s'est ressentie du fait que le théâtre a présenté ce double aspect, et elle a eu sa part dans le conflit général.

Le choc des idées classiques s'est fait sentir dans toutes les régions de la culture, et il a été le leit-motif de toute la critique littéraire, quoiqu'il ait été plus puissant en ce qui concerne la littérature autre que la dramatique. Le flot de traductions donne une série de modèles dans tous les genres littéraires ; on juge des œuvres modernes d'après eux, et on les imite. Gabriel Harvey s'efforce de propager la prosodie latine en vers anglais au lieu des mètres qui se développent naturellement chez Sidney, chez Spenser. Nous remarquons même Spenser qui pratique par amusement cette prosodie, et qui, à part cela, reprend le chalumeau

de Virgile dans son *Shepherd's Kalendar*. On en arrive même à se méfier de la langue anglaise comme imparfaite, passagère, indigne de la grande littérature. Bacon écrit ses œuvres d'abord en latin, pour les traduire ensuite, cherchant à produire un monument permanent et universel. En 1620, Burton peut encore se plaindre de n'avoir pu écrire son *Anatomy of Melancholy* en latin; vu que les libraires ne veulent plus imprimer en cette langue (1), il faut ajouter que les lecteurs y trouveront un bouquet de latinité assez fort tout de même, malgré les libraires !

Mais l'immense sève de la vie nationale a triomphé dans toute la littérature de l'industrie, de l'indignation et de la vanité des apôtres du classicisme. Dans la vie épanouie de l'Angleterre, ces influences étrangères de la Renaissance ont été comme des ruisseaux impétueux qui se sont fondus dans les anciens fleuves, dans la grande continuité de la chanson, du drame, de la pensée et du conte. Le tout s'est versé dans la même mer turbulente qu'est la littérature élisabéthaine. Ne nous trompons pas pourtant par des métaphores. La langue indigène, la prosodie indigène, les genres de littérature indigènes ont triomphé, il est vrai, et ils se sont conformés aux besoins de la vie nationale très intense qu'ils ont exprimée, et dont ils procèdent. Mais la littérature élisabéthaine doit énormément aux littératures classiques et étrangères. Elle leur doit un stimulus dont tout se ressent, des éléments nouveaux et importants ajoutés à l'atmosphère même qu'elle respire, des idées, des images, des souvenirs. Il n'en est pas moins vrai qu'elle s'est appropriée tout cela, si bien que ces éléments et ces inspirations absorbés ne l'ont pas détournée de son chemin, mais l'ont aidée à accomplir sa destinée nationale. La psychologie du peuple anglais à l'époque de la Renaissance et de la Réforme, du peuple que gouvernaient Henri VIII et surtout Élisabeth, n'était pas telle qu'elle pût subir facilement le joug de l'idéal classique ou se soumettre aveuglément à la règle des

(1) Éd. York Library, vol. 1, pp. 28-29 : « it was not my intention to prostitute my muse in English... if I could have got it printed... in Latin (our mercenary stationers) will not deal. »

modèles classiques. Le patriotisme joyeux et fanatique de ce peuple fut bien plus païen, plus sain, plus efficace, que le chauvinisme des Kipling qui entonnent aujourd'hui le refrain du « Fardeau de l'Homme Blanc (1) ». Il a assuré la persistance fondamentale du caractère national de la littérature, malgré toute apparence et tout vernis de modes étrangères.

Il est typique et remarquable que même en traduisant en anglais les auteurs classiques et étrangers, on les ait nationalisés. Nos patriotes, par la force de leur individualisme indépendant, ont manié rudement même les auteurs les plus imposants, et ont gardé leur allure anglaise. Le mot « angliciser » est un synonyme de « traduire », et ces ouvrages sont « Englished », dans le sens le plus exact du mot. Chapman se rencontre avec Homère en frères d'armes, malgré toute révérence ; sa traduction a beaucoup de mérites, mais elle n'a point celui d'être grecque. L'invraisemblable *Enéide* de Stanyhurst est loin de refléter la grâce et la dignité, qualités latines, de Virgile. Elle est en hexamètres, c'est vrai, mais ces hexamètres justifient la description amusante que donne Taine de l'hérédité barbare des habitants des îles brumeuses. La même insularité, la même indépendance magnifique caractérisent l'étonnant *Rabelais* d'Urquhart, le *Montaigne* de Florio, ou le délicieux *Apuleius* d'Addington. Nous ne devons donc point nous étonner de trouver un Jules César de Shakespeare qui porte le pourpoint et le haut-de-chausses (2), ou une Cléopâtre qui se pavane en corselet garni de dentelles (3), de la même coupe que ceux de Henri V ou de Béatrice.

C'est pourquoi même Spenser, qui le moins peut-être de tous les grands élisabéthains reflète directement la vie nationale,

(1) Il est curieux que Spenser, puritain comme Kipling au fond, fut obsédé par la mission colonisatrice des Anglais en Irlande en matière de religion. Sir Thomas Browne, qui représente mieux l'époque, se contente de remarquer l'ignorance des vérités chrétiennes chez les sauvages, constatation tolérante sans idée de propagande. De même Shakespeare dans son portrait de Caliban dans *The Tempest*.

(2) *Julius Caesar*, act I, sc. 2.

(3) *Antony and Cleopatra*, act I, sc. 3.

rejette les semonces âpres et obstinées de Harvey, crée son style à lui, et chante les louanges de son maître Chaucer, de son saint Georges et de sa reine Vierge, parce qu'ils sont anglais. Il est vrai que des nymphes et des satyres hantent ses fleuves et ses forêts, mais ce sont des forêts et des fleuves anglais. Il chante des épithalames, mais la Tamise coule doucement pendant qu'il chante (1). Il doit beaucoup de choses à l'Arioste, mais tout a « suffered a sea-change », a été métamorphosé en traversant la Manche, le « Canal Anglais ». Cela est vrai même du doux reclus idéal que fut Spenser, artiste littéraire avant toute chose, et qui vivait en Irlande loin de l'élan turbulent de la vie anglaise à Londres, combien ne sera-ce pas vrai de ceux qui prenaient part à cette vie intense de Londres, et dont le cœur battait à l'unisson avec le grand cœur de la nation dans une fièvre d'activité !

Cela est d'autant plus remarquable que le premier groupe des grands dramaturges élisabéthains fut composé de jeunes gens qui avaient passé des années aux Universités à s'imbiber d'érudition et de littératures classiques. Les « University Wits » à Londres venaient de quitter l'étude et l'imitation de Sénèque, de Plaute et de Terence, ils avaient même joué en latin des pièces de ces auteurs, et ils étaient convaincus de leur supériorité sur les gens illettrés et vulgaires. Avec leur vanité de « clercs », ils expriment leur mépris pour l'artisan-dramaturge qui n'a jamais porté la robe d'étudiant, mépris qui n'eut d'égal que le tourment qu'ils éprouvèrent de son succès.

Le métier de dramaturge populaire n'avait en soi aucun attrait, et ne fut guère honorable. Le dramaturge ne pouvait acquérir ni le respect de la société ni la renommée littéraire. Les acteurs étaient classés selon la loi parmi les gens sans aveu et les malfaiteurs possibles. On les obligeait à se faire reconnaître par un noble pour avoir un état civil. Le dramaturge était généralement acteur en même temps et membre d'une compagnie de Serviteurs de Monseigneur de Leicester ou du Grand Amiral, et il s'occupait de

(1) *Prothalamion.*

fournir sa compagnie de pièces nouvelles ou d'en rapiécer de vieilles au besoin. Le métier ne l'honorait point selon l'opinion courante ; même Shakespeare nous le signale dans le sonnet 110. L'esprit puritain et l'esprit de paroisse de la Cité de Londres ne voyaient dans le théâtre et dans ses accompagnements que des phénomènes louches, et les centres d'amusement populaires se maintenaient avec la plus grande difficulté contre les attaques des gens « respectables ». On comprend donc facilement que Lodge, « University Wit », et (selon Gosson) « faiseur de pièces », et, par conséquent, « épicurien et athée (1) », se décida à la fin à redevenir « respectable », et à

> Write no more of that whence shame doth grow,
> Or tie my pen to penny-khaves' delight (2).

Le métier d'acteur-dramaturge répugnait donc autant à la culture classique qu'à la vanité sociale de ces gentilshommes de l'Université, et ne leur faisait pas espérer la gloire littéraire. Qu'on se figure les représentations, aujourd'hui, à Londres, des pièces écrites par un auteur anobli, jouées par un acteur anobli, par des Pinero et des Irving, jusqu'au Chevalier Lauder, clown populaire en somme. Et qu'on se rappelle ensuite la pantomime ou « dumb-show » qu'Hamlet commande aux acteurs ambulants, et la « scène brève et fâcheuse » que jouent les artisans grotesques devant Thésée et sa Cour, qui les bafouent dans *A Midsummer Night's Dream*. Cela n'est pas seulement vrai d'ailleurs du drame commençant. Presque cent ans après Lodge, nous trouvons dans une comédie de Shadwell des galants inoubliables arrivés au théâtre. « — Quelle pièce va-t-on jouer ? » demande l'un d'eux, et il répond lui-même : « Bah, une sacrée pièce quelconque (3). »

Néanmoins, les « University Wits » ont jeté leurs robes académiques, ils sont descendus des loges du cercle pour se mêler aux

(1) « No Lodge, no playmaker, no Epicure, no Atheiste. » *Plays Confuted in Five Actions*, dans *The English Drama and Stage*, 1869, pp. 217-218.

(2) *Scillaes Metamorphosis*, *Works*, éd. Hunterian Club, 1883, vol. I, p. 28.

(3) *A True Widow*, act IV, sc. 1 : « Some confounded play or other. »

« groundlings », à la foule du parterre. Ils ont adopté le drame populaire comme ils l'ont trouvé, et ils ont versé dans ce moule tous les trésors de leur personnalité et de leur culture, pour faire les délices tout de même des spectateurs à deux sous, « for penny-knaves' delight ». Il faut qu'ils y aient eu de bonnes raisons.

D'abord, on trouve dans la brochure autobiographique de Greene, intitulée *A Groatsworth of wit bought with a Million of Repentance*, des indications assez précises sur la façon dont ils ont été poussés vers cette carrière. Il raconte combien il a acheté cher son expérience de la vie. Un acteur, qui paraît être « un gentilhomme qui mène grande vie », rencontre Roberto (Greene), qui se trouve fort gêné, lui exprime ses regrets qu'un érudit soit si pauvre, et lui indique les moyens de s'enrichir. Roberto va le servir, car « ceux de mon métier dépendent entièrement des érudits ». « Comment voulez-vous vous servir de moi ? » demande Roberto. « Mais, monsieur, en faisant des pièces de théâtre qu'on vous payera bien, si vous vous donnez la peine de les bien faire (1). » Il y avait même pour quelques-uns des chances de s'enrichir, si le dramaturge ou l'acteur pouvait devenir en partie propriétaire d'un théâtre. Ainsi Shakespeare a atteint l'aisance, il a pu acheter des immeubles à Stratford, et il s'est fait presque seigneur, en haute considération, avec une devise dûment certifiée par le Collège des Hérauts. Edward Alleyne encore, acteur admirable et généreux, camarade de Shakespeare, beau-fils et partenaire de Henslowe dans la fondation de la *Fortune*, a fini comme citoyen considérable à Dulwich et fonctionnaire royal, et il a fondé le fameux Collège de Dulwich. Le luxe des acteurs devint même proverbial. Il dépendait largement de l'individu de vaincre les tentations de la vie et de jouir non seulement de l'aisance, mais encore de la considération sociale, et la déconsidération dont beaucoup se sont plaints ne s'attachait pas au fond au métier en soi, au moins durant la période de prospérité du théâtre sous Élisabeth et Jacques I^er^, sauf à l'égard des puritains.

(1) Ingleby, *Shakespeare Allusion Book*, pp. 23-4.

Mais cela est loin d'être tout. Ces jeunes gens n'étaient rien moins que de simples arrivistes. La carrière de quelques-uns d'entre eux en donne des preuves tragiques. Ils avaient d'autres raisons encore, plus puissantes, comme en avaient la plupart des dramaturges élisabéthains, de consentir à s'accommoder au goût populaire en matière de théâtre. Nous avons déjà parlé de leurs goûts à eux avant leur arrivée à Londres, de leur attitude vis à vis du théâtre. Ils appartenaient en somme corps et âme au même cru que les hommes du parterre, ils étaient des enfants du même siècle et de la même race, et ils sympathisaient au fond avec leurs passions et leurs aspirations. Dans la vie et le caractère des « University Wits», et non pas seulement dans leurs œuvres, se reflète autant ce qui est grossier, ignoble ou puéril, que ce qui tient de la splendeur de l'esprit, dans le peuple anglais à cette époque.

La vie de Lodge fut la plus éclatante, entre toutes, de courage et de sobriété, et en cela elle représente mal un côté de cet esprit qui répondait à l'esprit populaire. Mais elle en reflète admirablement le côté noble, les activités infatigables, la curiosité aventureuse. Ayant étudié les classiques à Oxford, ensuite le droit à Lincoln's Inn, il se tourna vers la littérature de circonstance, puis vers le théâtre. A trente ans, le voilà parti en mer, pirate sous Clarke sur le « Spanish Main ». En même temps, il écrit des romans et de la poésie sérieuse. De retour, il repart pour un voyage d'exploration et de batailles sous la bannière infortunée du grand Cavendish. Il en revient en 1593 avec une seconde cargaison d'écrits. Il s'est converti au catholicisme, et s'est mis à exercer son métier d'homme de loi. Toujours remuant, il le quitte pour la médecine, qu'il étudie à Avignon et qu'il pratique en Angleterre et en Hollande. Il finit sa carrière d'écrivain avec des traductions de Sénèque et de Josèphe, et un Traité sur la Peste. Gentilhomme de robe, mais qui portait sur sa personne une épée de soldat et une plume d'écrivain, il n'était point un reclus érudit détaché de la vie, mais bien un représentant de cette civilisation complexe et abondante que reflétait le théâtre. D'autres

nous font voir dans leur carrière le côté sombre de cette vie. Marlowe, Greene, Nash, furent plongés davantage dans la vie de la capitale, et ils ont passé leurs jours dans un brouhaha d'activité et de pensée échevelées. « Qui donc parmi nous », s'écrie Nash, « n'est pas assujetti aux dettes et au péché mortel (1) ? » Nash a connu l'emprisonnement. Marlowe fut poursuivi pour athéisme, et fut assassiné pendant une rixe d'ivrognes à propos d'une femme galante. Greene est mort des suites d'une ripaille excessive ; il a failli mourir sur le pavé, ramassé par de pauvres gens qui avaient pu applaudir dans *Friar Bacon and Friar Bungay*, sa Margaret, « la belle fille de Fressingfield », souvenir de la jolie Dorothy qu'il avait délaissée.

Ces hommes participaient donc à la vie, et n'en étaient pas seulement des critiques. Poussés par leur propre génie, ils se sont engagés dans des chemins de vie et de production littéraire qui s'accordaient avec l'esprit du siècle auquel ils appartenaient. Et cela n'est pas moins vrai de la plupart des autres dramaturges de la période dont nous parlons, quoique dans un sens moins poignant et moins dramatique.

Ajoutons à ce que nous avons dit sur le métier de dramaturge qu'on ne pouvait s'adresser qu'au théâtre populaire pour chercher carrière. Lyly s'est bien fait fournisseur de la Cour avec ses comédies mythologiques, mais cela ne faisait pas un métier. Ben Jonson également s'occupait régulièrement de fournir des Masques pour la Cour de Jacques, mais il n'a cessé de se soumettre aux suffrages populaires dans les théâtres publics. Peele fut régisseur des spectacles royaux, et en même temps, acteur et membre d'une troupe publique. Il s'agissait donc pour tout auteur de la réponse qu'il allait faire aux demandes du populaire. De la part de la grande majorité des auteurs l'offre répondait à la demande, et, pour les raisons signalées ils n'y faisaient guère de difficultés. Nous discuterons plus tard dans le détail à quel point

(1) « Debt and deadly sin, who is not subject to? » *Strange News*, *Works*, éd. Mc Kerrow, vol. I, p. 287.

et avec quelles réserves ils s'y sont prêtés. Il convient de s'occuper ici de la minorité qui paraît s'être opposée plus ou moins à la demande populaire.

Si les dramaturges essentiellement populaires comptent parmi eux non seulement les brillants jeunes universitaires, mais le plus grand génie de tous, Shakespeare, et une foule d'auteurs de tous les calibres, depuis Middleton, Rowley, Dekker, Marston, Tourneur, Webster, jusqu'à Heywood, Munday, Chettle ou Porter, le camp opposé, selon la plupart des critiques, n'a que deux noms de grande importance. Mais ce seraient de redoutables adversaires : Ben Jonson et Chapman. Ils se ressemblent étrangement, d'ailleurs, à plusieurs points de vue. Tous les deux ils ont l'air de n'avoir jamais été jeunes ; on ne trouvera dans leur œuvre aucune pièce qui porte l'empreinte de la jeunesse; il faut remarquer que Chapman s'est fait auteur dramatique étant déjà âgé d'au moins trente-cinq ans ; il est né en 1559 et ses premières pièces datent de 1594. De même la première pièce (1), qui a survécu de Ben Jonson signale déjà un esprit formé et décidé et une conception individuelle du théâtre dont il ne démordra pas pendant toute sa carrière. Ils sont tous les deux individualistes à l'extrême et ils ont une conscience démesurée de leur propre valeur, qu'ils soutiennent avec véhémence, à tout propos. Ils se vantent de leurs connaissances ou de leur érudition classiques, auxquelles ils attachent beaucoup d'importance. Ils brillent plus tous les deux par la force de l'intellect que par la splendeur de l'imagination ou la grâce de la sympathie, et ils ont l'air d'étreindre la littérature par violence plutôt que de l'embrasser par amour. Pendant qu'un Shakespeare, un Dekker, se fondent dans les bras de la Muse, en riant, en s'extasiant, ces deux hommes gardent toujours leur personnalité âpre, forte, égoïste. Ce sont des esprits essentiellement supérieurs, critiques et satiriques. Ce sont des lutteurs à la forte volonté, et tous les deux, paraît-il, auraient été soldats

(1) En excluant *The Case is Altered*, qu'il n'a pas admis dans ses Œuvres, et que d'ailleurs on ne peut guère caractériser comme exubérant.

dans leur jeunesse, dans les Pays-Bas. Tous les deux ils se sont heurtés pendant leur vie littéraire contre l'ennemi qu'ils méprisaient, contre le goût inculte et populaire, contre « la foule profane que je déteste », comme a dit Chapman, et ils en ont appelé constamment au jugement des esprits cultivés, tout en soumettant leurs œuvres aux suffrages populaires. Tous les deux, enfin, ils ont eu une conscience artistique hautement développée, en écrivant des pièces de théâtre ils font décidément l'éducation littéraire du théâtre, et Chapman s'excuse d'écrire ses comédies dans un style bas (1). Il paraît donc que ces deux grands génies, et surtout le premier, contrecarraient le goût public sous deux rapports surtout, par leur esprit critique et par leur classicisme.

L'esprit critique et satirique implique le détachement de la vie, sinon le désintéressement et la supériorité sur la société qu'on critique. La personnalité même de Ben Jonson et son intellect viril et puissant, montaient en scène dans ses pièces dans le rôle de Crites, d'Asper ou d'Horace. L'auditoire a bien reconnu là un esprit étranger au sien, si imposant qu'il fût par sa force et son talent, et il n'était point de l'avis de Mercure, qui fait un éloge extravagant de Critès-Jonson, mais bien de l'avis d'Amorphe, et dit qu'il est trop âpre, « This Crites is sour (2) ». Le poète avait beau, dans ses prologues, assaillir le goût populaire, comme à coups bélier ; son adversaire restait inébranlable.

Ce n'est point par un pur hasard que rien dans la littérature élisabéthaine n'est plus irréel et plus artificiel que les satires en vers telles que les satires morales, laborieusement indignées et véhémentes, de Hall ou de Marston. Les satiriques, en prose ou en vers, de la vie sociale de Londres semblent prendre un plaisir furtif et sournois à décrire les vices dont ils se sont faits le juges. On y trouve de l'indignation hypocrite, de la curiosité louche, même un peu de pornographie sur commande. De même la satire pure au théâtre fut une chose artificielle au fond, étrangère à la

(1) Voir la dédicace d'*Al Fooles*, éd. Pearson, 1873, vol. I, p. 111.
(2) *Cynthia's Revele*, act II, sc. 1, et act I, sc. 1.

sève naturelle et créatrice de l'époque. C'est pourquoi le « Comedy of Humours » n'a pas réussi au théâtre, malgré la force d'un Jonson et d'un Chapman. La psychologie des caractères en elle-même, la satire en elle-même, qu'il faut distinguer du réalisme et de l'étude de mœurs qui s'associent naturellement à une représentation même romanesque de la vie que domine une intrigue attachante et un intérêt comique, ces préoccupations n'intéressaient pas l'auditoire des théâtres, et il n'en a pas voulu. *Every Man in His Humour* a réussi, car l'intrigue marche prestement, il y a là du vrai comique, les caractères sont vivants et individualisés, mais le poète s'est autant occupé de faire une pièce de théâtre que de satisfaire à une théorie. Or, dans *Every Man out of His Humour*, la théorie l'emporte ; c'est de la psychologie laborieuse et satirique, les caractères ont des étiquettes et ils sont catalogués à la manière d'Earle. La pièce est précédée par une Introduction qui expose une théorie et accompagnée d'un commentaire pour l'expliquer. On aurait quelque peine à résumer l'intrigue. L'action manque même, « l'ami de l'auteur », Cordatus, l'avoue (1). La seconde scène traîne, mais il faut bien insister pour exposer suffisamment les « humours », dont l'analyse est le but final (2). La troisième scène du troisième acte marque « l'épitase, ou la partie active de notre sujet ». L'auteur nous le dit, autrement nous ne le remarquerions guère et l'auditoire ne l'a point remarqué, il était sans doute déjà parti en grommelant.

Le poète, malgré son insuccès n'a pas démordu de ses inclinations, et *Cynthia's Revels* et *The Poetaster* souffrent des mêmes défauts. Mais plus tard, s'il ne s'est pas incliné devant le goût populaire, au moins il en a profité. D'autres pièces ont ajouté à l'analyse et à la satire ce qui manquait pour faire de véritables

(1) « He had continued the scene too long with him, as 'twas, being in no more action. » Act I, sc. 1.

(2) « I see not where he could have insisted less, and to have made the humours perspicuous enough », répond Cordatus à l'objection de Mitis que la scène « hung in the hand ». Act II, sc. 1.

pièces de théâtre. Le Prologue d'*Epicœne, the Silent Woman*, nous montre qu'il a compris la nécessité de plaire à tous les goûts. Il continue ses études des « humours », mais la pièce se remue, il y a de l'action, de la musique, du bruit. L'étude des humours se concentre sur une thèse capitale, sur l' « humour » de Morose (1), de Volpone (2), de Subtle (3). Il nous représente la comédie de l'hypocrisie puritaine (4). Mais en toute chose le dramaturge a pris le dessus sur le moraliste et le satirique, et par là il s'est rapproché davantage des goûts populaires. Il raconte quelque chose, une intrigue véritable se noue, se dénoue, attache l'intérêt et la curiosité, on y rit au lieu de l'éternel ricanement, de l'ironie amère, les personnages sont des hommes avant d'être des types. Jonson nous a laissé, d'ailleurs, un exemple assez agréable de la comédie romanesque, *The Case is Altered*, échantillon de littérature faite sur commande, sans doute, tout comme ses additions à la *Spanish Tragedy* (5) et les pièces qu'il a écrites auparavant, en collaboration avec Porter, Chettle et Dekker, des tragédies domestiques et historiques populaires (6). L'élément romanesque se révèle même dans *Every Man in his Humour* dans sa première forme, les caractères sont italiens et la scène se passe en Italie. Il n'a pas admis *The Case is Altered* dans ses œuvres, mais dans ses quatre grandes comédies, il a profité de l'expérience de ce Munday qu'il y tourne en ridicule sous le nom de Balladino, pour douer ces dernières de qualités sur lesquelles Balladino insiste, que possède *The Case is Altered*, et qui manquent à *Every Man out of his Humour* et aux dernières comédies qui échouèrent si piteusement. La dernière, *The Magnetic Lady*, poursuit infatigablement la théorie énoncée dans *Every Man in his Humour*. En relevant les défauts des pièces de Jonson, nous trouvons en

(1) *Epicœne.*
(2) *Volpone*, or *The Fox.*
(3) *The Alchemist.*
(4) *Bartholomew Fair.*
(5) Voir Henslowe, *Diary*, éd. W. W. Greg, vol. I, pp. 149, 168.
(6) Henslowe, vol. I, pp. 110-111, 168.

somme que ses longueurs, ses invraisemblances, ses manques de qualité dramatique dérivent du fait qu'il néglige le point essentiel de la demande populaire, et qu'il subordonne l'action à l'analyse, la psychologie à la satire.

Chapman fut bien moins conséquent que Jonson, et ses comédies d' « humours » alternent avec des comédies romanesques au commencement de l'époque d'*Every Man in his Humour*. Mais chez lui le souci de l'action domine et *Al Fooles* est admirablement construit. D'ailleurs il abandonne bientôt « The Comedy of Umers (1) », pour se concentrer plus tard sur un épisode romanesque dans *The Gentleman Usher*, et sur un personnage comique dans *Monsieur Olive*. Et *Eastward Hoe*, auquel collaborent Jonson, Chapman et Marston, nous montre à quel point les tendances particulières de ces satiriques auraient pu s'accorder aux goûts populaires et réunir la comédie d'intrigue et la comédie romanesque avec la comédie réaliste et satirique.

Il ne faut pas se tromper en essayant de classer les dramaturges de l'époque. Le réalisme voulu ne dénote point un auteur qui s'oppose aux goûts publics. Nos épiciers dans *The Knight of the Burning Pestle* s'intéressent à l'intrigue plus réaliste de la pièce originale aussi bien qu'aux épisodes romanesques de Ralph. Si Chapman insiste, lui aussi, par moments sur la théorie de Jonson, il ne faut pas mettre à côté d'eux un Middleton, par exemple, comme fait M. Jusserand (2), comme fait M. Thorndike (3), tout simplement parce qu'il a écrit des comédies réalistes. Le public des théâtres, dès les Miracles et les Moralités, demandait le réalisme. Seulement il le demandait premièrement comme base du comique ou d'une action, et point comme base de science sociale, comme nous avons déjà remarqué à propos de la littérature sociale. Un tel critérium confondrait tout dans le théâtre élisa-

(1) *An Humerous Day's Mirth*, de CHAPMAN, dans HENSLOWE, vol. I, p. 52 vol. II, p. 184.

(2) *Histoire Littéraire du peuple Anglais*, vol. II, chap. VIII, sections 2 et 3. Mais « beaucoup de ces auteurs hésitent entre les deux écoles », vol. II, p. 807. Et il fait des réserves ailleurs, par exemple, p. 827.

(3) *Cambridge History of English Literature*, vol. VI, chap. I, p. 15.

béthain, et mettrait Falstaff à côté de Carlo Buffone (1) et tous les deux seraient bien mal à leur aise. L'idée populaire du réalisme était bien plus large que l'idée satirique du réalisme, car le réalisme satirique exclut l'idéalisme et se nourrit nécessairement des aspects défavorables de la vie. Le réalisme qui n'est qu'un objet secondaire est compatible avec l'esprit qui embrasse la vie tout entière et avec le romantisme. Là où Ben Jonson contrecarrait consciemment les goûts populaires il contrecarrait également l'esprit de l'époque. Dans ses meilleures comédies il s'en est rapproché sous certains rapports. Quant à l'école qu'il a fondée, il s'agit là d'une époque postérieure à la nôtre, mais on peut remarquer qu'il paraît bien évident que les Field et Brome qui se modèlent sur lui le font à contre-cœur et à l'encontre de leurs tendances naturelles.

En somme, Ben Jonson n'a pas voulu fonder le théâtre sur des bases nouvelles, il a voulu se baser sur le théâtre populaire en lui imprimant une direction nouvelle dans le sens que nous venons de discuter. Il a espéré rallier les spectateurs au théâtre tel qu'il l'a conçu, et il n'a rejeté que le romanesque. Il n'y a point réussi lui-même, son collaborateur principal se laisse entraîner par le courant dans la moitié de ses pièces, et même parmi ses héritiers les éléments romanesques et idéalistes dominent autant que sa théorie caractéristique. On peut bien suivre l'influence de Jonson et de sa conception de la comédie dans plusieurs auteurs, mais en somme, il n'y a qu'une école universelle d'auteurs à laquelle tous appartiennent, excepté Jonson, c'est l'école populaire. Ben Jonson a voulu influencer le théâtre dans un autre sens encore, toujours opposé au romanesque populaire, en y opposant le classicisme. Ici encore il faut distinguer soigneusement entre ce qu'on peut appeler le classicisme populaire et le classicisme qui s'oppose au goût populaire comme nous avons essayé de le définir. Celui-là se signale dans la construction générale des pièces en actes et scènes, laquelle s'est établie lorsque le spectacle s'est allié à la littérature. On trouve des intrigues tirées de Plaute ou de

(1) Dans *Every Man out of his Humour*.

Térence, ou des historiens grecs et romains, dans *The Comedy of Errors* ou *Julius Caesar*, de Shakespeare. L'influence de Sénèque, en ce qui concerne le sujet, les péripéties et le style enflé, détermine dans une large mesure la tragédie populaire, en s'ajoutant au fond indigène et en s'y accommodant. La tragédie romanesque, qui se ressent de l'influence de Sénèque, domine, grâce aux applaudissements que reçoivent *The Spanish Tragedy* ou *Hamlet*, bien plus que grâce à l'érudition et à la conscience littéraire des auteurs d'un *Gorboduc*. Mais lorsque les modèles classiques s'opposent nettement aux habitudes séculaires, qui dérivent des Miracles, le goût populaire les rejette sans façon. Il s'agit surtout de questions de construction et surtout de la tragédie.

Le souci des Unités d'abord, laissait le populaire froid. Un public qui s'était habitué à voyager de la Création au Jugement Dernier, du Jardin d'Eden jusqu'en Enfer, n'allait pas s'inquiéter si la journée de la pièce dépassait vingt-quatre heures ou si la scène représentait plusieurs endroits même les plus éloignés les uns des autres. De même l'intérêt épisodique devait dominer la conception classique de la crise tragique. De même ceux qui admettaient des pasteurs comiques à côté du sujet majestueux et gracieux de la Nativité ne vont pas broncher devant le mélange du sérieux et du comique lorsqu'il s'agit de la vie humaine. Quant aux détails du modèle classique, on les négligera ou on s'en servira au besoin, comme Shakespeare se sert du chœur dans *Henry V*. En général, les besoins du spectacle l'emporteront toujours sur les exigences purement littéraires. Or c'est dans ce sens que Jonson a voulu réformer et le théâtre et le goût public, en se conformant aux modèles classiques, et en y cherchant, non pas des règles absolues, mais des exemples de procédés qui pourraient remédier aux absurdités du théâtre populaire. [Remarquons que Cordatus, dans l'introduction de *Every Man out of his Humour*, réclame formellement la liberté de juger sur des questions de règles, selon le bon sens en somme (1).]

(1) « I see not then, but we should enjoy the same license... and not be

Sejanus, il est vrai, ne s'accorde pas parfaitement avec l'unité de temps et descend par moments au dessous de la dignité classique. Mais le souci de documentation qu'indique le fouillis de notes justificatives montre chez l'auteur la préoccupation historique et littéraire. *Catiline* commence avec un revenant à la manière de Sénèque, possède un chœur (ainsi que le fragment *The Fall of Mortimer*, qui devait ramener les procédés classiques dans une donnée d'histoire anglaise) et subordonne l'action aux récits, aux soliloques et aux discours, dont plusieurs sont empruntés à Cicéron.

Il est remarquable que son collègue Chapman se soit adonné franchement à la tragédie romanesque, comme dans *Bussy d'Ambois* et *The Revenge of Bussy d'Ambois*, dont la dernière s'inspire de la vogue triomphale des thèmes de revanche et de *Hamlet*. Bien plus tard il s'est essayé à la tragédie classique, dans *Caesar and Pompey*. Mais la pièce n'a aucun mérite et le genre répugnait évidemment à son génie poétique, sinon à ses préventions classiques. Comme successeur de Jonson dans ce genre on ne trouve que le médiocre May (1). Les deux tragédies de Jonson ont été très mal accueillies. Le mauvais sort qui planait sur ses comédies l'accompagnait dans ses tragédies et le public continuait à lui faire mauvaise mine. Le poète fut bien déçu en voyant sa propre prophétie se réaliser (2).

Ben Jonson, en somme, manquait de sympathie non seulement pour ce qu'il y avait d'admirable dans les goûts populaires, et par conséquent son programme de réformes s'y heurte trop violemment, mais aussi pour l'esprit général de l'époque et de la grande majorité des dramaturges. D'autres ont su, comme nous verrons plus tard, tourner en mérites les défauts de l'ancien théâtre et les crudités du goût populaire, mais ils l'ont fait en se mettant à la

tied to those strict and regular forms which the niceness of a few, who are nothing but form, would thrust upon us. »

(1) *Antigone, The Theban Princess; Cleopatra, Queen of Egypt; Julia Agrippina, Empress of Rome* (1626-1628).

(2) Epilogue du *Poetaster*, *ad fin.*

tête du mouvement populaire au théâtre, et non en s'y opposant. On comprendra donc pourquoi Jonson a manqué son coup, et pourquoi Shakespeare a réussi. Il s'agira dans la seconde partie de cette étude du point de vue littéraire et artistique. Ici il suffit de marquer le fait au point de vue matériel. L'un d'eux a protesté toujours, en essayant de s'imposer, bon gré mal gré, à l'auditoire : « Par Dieu, ce que j'ai écrit est bon, et si vous avez envie de l'approuver, cela vous est permis (1). » Le public réserva son jugement sur les prémisses et se garda d'accéder à l'invitation impolie de la conclusion. Mais Shakespeare, type et représentant de la masse, se contente de lui donner ce qu'elle demande et d'accepter les conditions imposées, tout en se réservant le droit de donner l'empreinte de grandeur littéraire au spectacle fourni. La pièce sera « Comme il vous plaira », sera « Ce que vous voudrez (2) ». L'épilogue de la première des deux rayonne de bonne humeur et dénote une confiance souriante et bienveillante. L'auteur, après tout, est de la même pâte que ses auditeurs et sa pièce s'accordera avec leurs goûts. Et ses tragédies leur plaisent non moins ; « les tragédies de l'affable Shakespeare font appel à l'élément vulgaire », dit Scoloker, « le prince Hamlet plaît à tous (3) ».

Même à l'égard de Ben Jonson, on a beaucoup exagéré la révolte contre les goûts populaires dont il serait le héros. On a jugé trop exclusivement d'après ses défis jetés au public et d'après son insuccès auprès de lui, qu'on attribue sans trop réfléchir aux causes que Jonson lui-même indique. Malgré tout le mépris hautain pour le jugement du populaire dont il se vante, Jonson tenait beaucoup à ce qu'il fût favorable. Cela est compréhensible *a priori*, mais en plus le poète s'y prêtait bien plus qu'on ne croit généralement. Les prologues d'*Epicœne*, *The Devil is an Ass*, et *The New Inn* montrent bien plus le désir du poète de plaire à l'auditoire que ses soucis littéraires. L'introduction de *The Magnetic Lady* donne comme objet du poète, comme des

(1) Epilogue de *Cynthia's Revels*.
(2) *Twelfth Night*, or *What You Will*.
(3) *Diaphantus*, éd. Arber, English Garner, vol. VIII, p. 379.

poètes classiques, *Populo ut placerent.* On trouve même, dans l'épilogue de *The New Inn,* un appel touchant : « Faites donc justice tout de même au poète, il avait bien l'intention de vous faire plaisir (1). » *Sejanus* est bien moins classique au fond qu'on ne le croit et ce n'est point son classicisme formel qui lui fit « subir les violences du peuple (2) ». Dans *Catiline* les scènes de la courtisane Fulvia tiennent même du comique et devaient plaire aux goûts les moins littéraires (3). Je ne comprends pas trop le jugement de M. Castelain, dans une étude admirable que je n'ose guère critiquer, selon lequel un tel élément chez Shakespeare serait pour ainsi dire de la pornographie et chez Jonson du réalisme tout simple (4). Nous voulons bien que le motif que prête Rymer à Jonson ne soit pas le vrai (*his nam plebecula gaudet*), mais alors il faut protester autant pour Shakespeare que pour Jonson et en tout cas soutenir que le motif n'est pas suffisant. En effet, Jonson, non moins que Shakespeare, « était au fond aussi anglais que personne ; et bien qu'il affectât de mépriser son public, il y avait entre eux de communes attaches » ; c'est M. Castelain lui-même qui parle (5). En d'autres termes, la demande du public a encouragé Jonson à écouter davantage ses propres instincts, par opposition à ses théories. Quant aux théories de Jonson, quoiqu'il les ait soutenues toute sa vie, depuis *Every Man in his Humour* jusqu'à *The Magnetic Lady*, l'important est de signaler le fait que M. Castelain a souligné, qu'il ne les a point pratiquées d'une façon stricte et qu'elles ne lui ont point fourni

(1) « But do him right : He meant to please you. »

(2) Suffered no less violence from our people here. » *Dedicace* à Lord Aubigny.

(3) Act II, sc. 1. Voir encore *Sejanus*, act II, sc. 1.

(4) « On y trouve par endroits des grossièretés, moins que dans Shakespeare d'ailleurs; elles n'avaient pas du moins pour objet d'amadouer son auditoire et de flatter ses mauvais instincts : elles répondaient seulement à sa conception de l'art, à son souci réaliste de l'exactitude. » *Ben Jonson*, p. 98. Ailleurs il attribue « un passage des plus grossiers » dans *The Sad Shepherd* à la rusticité exagérée. Admettons encore que la grossièreté de ses épigrammes dérive de Martial, du classicisme, on arrive donc à la grossièreté par tous les chemins!

(5) P. 620.

de type constant ni de comédie ni de tragédie (1). Il ne s'est laissé maîtriser complètement qu'une fois par sa théorie des Humours, dans *Every Man out of his Humour*, dont l'échec l'a rappelé au sens du théâtre qui nous a valu plus tard ses grandes comédies. Il a exclu toujours le romanesque idéaliste, dont il était incapable, mais *The New Inn* est une comédie d'incidents romanesques.

En somme, deux choses distinguent Ben Jonson en dernière analyse. Il avait un souci constant de la forme et du style et il voulait que le théâtre anglais se rapprochât du modèle du théâtre classique en cultivant la dignité, la tenue et la valeur littéraire. Il se refusait encore à se borner aux genres des pièces courantes et à prendre ses sujets tout faits. Il tenait à les inventer lui-même. Ainsi chez lui l'étude des caractères et la construction auraient pu s'accorder logiquement et s'égaler en importance, s'il avait eu un vrai génie dramatique. On voit donc qu'au fond il n'y avait rien qui le distinguât essentiellement de ses camarades, et on comprend les contradictions que comporte l'ancienne thèse de l'école de Ben Jonson qui nous a servi de base de discussion. L'esprit critique, satirique et personnel que nous avons signalé chez lui et qui le dominait lui fit contrecarrer le goût public, mais aussi il fut l'indice d'une certaine inaptitude pour le genre dramatique. Son classicisme se réduit après tout à assez peu de chose. En conclusion, Ben Jonson représente, bien bruyamment, et en ne se comprenant qu'à moitié, une étape inévitable dans le développement littéraire du théâtre anglais et une conscience artistique qui se répandait dans les Chapman, les Middleton, les Webster, les Massinger.

La vaste littérature dramatique de l'époque a donc été écrite dans ces conditions et en vue de la demande populaire qui l'a déterminées dans une large mesure. Chacun des auteurs étaient attaché à sa troupe, à laquelle il fournissait des pièces dans le genre demandé et selon la capacité de ses membres. C'est par exception qu'on trouve un Ben Jonson qui en fournit à plusieurs

(1) P. 184 note, et p. 561.

compagnies. Les rapports entre Henslowe et les auteurs auxquels il achetait des pièces sont les rapports normaux entre le gérant d'un théâtre et d'une troupe et l'auteur. Il commande même à Ben Jonson des additions à *The Spanish Tragedy* et il les paie le prix qu'elles valent à la caisse du théâtre (1). Les auteurs collaborent dans la même intention ; c'est un phénomène très fréquent. Une pièce sera fabriquée par deux auteurs, dont l'un se chargera de la partie sérieuse et l'autre de la partie comique, chacun selon sa spécialité. L'auteur sera payé ses cinq à huit livres, jusqu'à vingt-cinq livres plus tard, et il n'aura plus désormais de droits sur sa pièce. On fait son possible pour empêcher qu'on ne l'imprime ou qu'on ne la copie par le moyen de la sténographie, pour qu'une autre compagnie ne la représente pas, pour qu'elle ne cesse pas d'attirer les spectateurs au théâtre qui l'a payée. On se moque de Ben Jonson lorsqu'il publie ses œuvres, car elles consistaient surtout en pièces de théâtre et c'est bien hardi de sa part d'appeler son *Catiline* « Poème légitime (2) ». Tout signale donc le fait que l'auteur fabrique un article pour le trafic commercial qui dépend de la demande populaire et que son métier consiste a y répondre. On comprendra que Ben Jonson se soit plaint que de toute sa vie il n'ait gagné par son théâtre (3) que deux cents livres, comme il l'a dit à Drummond. « Le maître de qui dépend le sort des drames, le pain des acteurs, le salaire des poètes, c'est la multitude, le peuple anglais », dit M. Jusserand (4).

Mais il ne faut pas en conclure qu'il s'agisse là purement « d'une inéluctable nécessité », dont les grands génies se moquent tout en s'y conformant, comme M. Jusserand le souligne (5). Un tel

(1) Deux livres, le 25 sept. 1601 pour « his adicions in geronymo ». Henslowe, vol. I, p. 149, dix livres, le 22 juin, 1602, « in earneste of a Boocke called Richard crockbacke et for new adicyons for Jeronymo », p. 168.

(2) Dans la dédicace au comte de Pembroke. Il dédie son *Sejanus* à Lord Aubigny comme « poem ».

(3) *Conversations with Drummond*, éd. Laing, Shakespeare Society, 1842, p. 35.

(4) *Op. cit.*, vol. II, p. 553.

(5) Vol. II, p. 565.

point de vue n'aurait pas produit la grande littérature que nous connaissons. Cela détache bien trop nos dramaturges de leur siècle et cela exclut du goût populaire tout élément qui ne soit méprisable. Nous croyons avoir démontré que le goût public fut un ensemble complexe qui comprenait tous les éléments de la vie de la nation entière et de ses traditions, qu'il est impossible de séparer le goût populaire, en matière de spectacle, du goût cultivé et que la corvée qu'on a voulu attribuer aux dramaturges ne leur répugnait pas au point de vue littéraire et artistique. Il est surabondamment évident que Heywood ou Munday ne sont pas seuls à travailler dans des conditions qui sont sympathiques à leurs talents et à leurs goûts, Marlowe et Shakespeare ne font pas autrement, malgré certaines critiques que présente celui-ci sur les excès des clowns et sur les goûts au parterre. Encore cette dernière critique est-elle accompagnée d'une atténuation, et en tout cas c'est le prince Hamlet qui parle (1).

Il nous reste à étudier plus en détail les résultats de l'influence acquise par ces tendances populaires qui ont dominé au théâtre à l'époque restreinte dont nous nous occupons. Nous verrons de quelle façon elle a déterminé la forme, le style et le sujet des pièces de théâtre, à quel point les auteurs ont réagi contre elle ou l'ont modifiée par leur génie littéraire. Et nous étudierons cette influence du goût public sur ses spectacles favoris au point de vue littéraire, en les considérant comme des œuvres d'art.

(1) Act III, sc. 2 : « the groundlings who, for the most part, are capable of nothing but inexplicable dumb-shows and noise ». Quant au fameux passage de vers dans la pièce qu'admirait Hamlet et qui « pleased not the million; 'twas caviare to the general », et par conséquent ne fut joué qu'une fois, — ce que dit Hamlet se rapporte au style aussi bien qu'à la pièce en général. Si cette critique du public n'est pas une espèce de formule rebattue, que les poètes jettent un peu au hasard, on aura de la peine à la soutenir dans ce cas, car le passage est précisément caractérisé par un emphase ridicule. Si c'est de l'ironie, on n'en finira plus. (Act III, sc. 2.)

DEUXIÈME PARTIE

LE GOUT PUBLIC ET LE THÉATRE

CHAPITRE VI

Mise en scène et construction

La question de la mise en scène du théâtre élisabéthain n'est point une question purement technique. Elle est également importante au point de vue de l'art littéraire, car la mise en scène a une influence directe sur le style et sur la construction des pièces. On a suffisamment signalé dans le passé le fait que l'élaboration du décor dans le théâtre anglais, à l'époque de la Restauration, a coïncidé avec la décadence littéraire du théâtre, dont elle serait au moins en partie la cause.

La question des décors au théâtre élisabéthain devient donc d'autant plus importante, et il est bien regrettable que nous ayons si peu de renseignements précis sur une question qu'on a cru décidée dans un sens honorable à l'art littéraire des élisabéthains. Plus leur théâtre manquait de décors, plus leur poésie serait grande. En effet, on s'est contenté, jusqu'à une époque encore récente, d'accepter l'hypothèse que le théâtre populaire, le théâtre de Shakespeare, par exemple, était dénué de décors, ou peu s'en faut. Cette hypothèse reposait sur des indications fournies par Sidney dans le passage connu de l'*Apologie for Poetrie* (1),

(1) Éd. Churton Collins, 1902, p. 52.

par l'auteur de *Histria Histrionica* (1), ou tirées de la littérature dramatique de l'époque. Un interlocuteur dans le dialogue que nous venons de citer représente admirablement cette thèse. « Ces pièces », dit-il, « pouvaient se maintenir par la seule force de leur mérite, par le poids de leur matière et l'excellence de l'action, sans décors et sans machines » (2). Pour compléter la thèse, on ajoutait la bienveillance et la force d'imagination de l'auditoire.

Telle fut donc l'opinion dominante que M. Feuillerat vient de combattre, et qu'il a battue en brèche en ce qui concerne les représentations à la Cour. M. Feuillerat, en s'appuyant surtout sur les Comptes du Bureau des Revels qu'il a approfondis (3), démontre l'existence de véritables décors qui embellissaient les représentations données à la Cour. Il en conclut à l'existence probable de décors semblables dans les théâtres populaires (4). Si séduisantes que soient ses hypothèses, et malgré la modération avec laquelle il les exprime, il semble, pour les raisons invoquées jusqu'ici, pour des raisons encore d'un autre ordre que nous allons exposer, qu'on doive admettre que la question des décors préoccupait extrêmement peu les prédécesseurs et les contemporains de Shakespeare, et Shakespeare lui-même. Quant à l'influence artistique du manque de décors, s'il faut modifier l'ancienne thèse, elle paraît inébranlable au fond. Nous nous bornons à ne parler que des théâtres publics, et nous contentons d'en décrire des types essentiels sans tenir compte des divergences de détail qui caractérisent les représentations à la Cour et à l'Université.

(1) « The prices were small (there being no scenes) », Hazlitt-Dodsley, vol. XV, p. 407. Voir encore Fleckno, *A Short Discourse of the Stage*, « no scenes nor decorations of the stages ».

(2) « They could support themselves merely from their own merit, the weight of the matter, and goodness of the action, without scenes or machines », *Ibid.*, p. 407.

(3) Voir *Documents relating to the office of the Revels*, 1908, et *Le Bureau des Menus-Plaisirs*, 1910.

(4) Il faut remarquer qu'à certains endroits on dressait des échafauds à l'usage des spectateurs devant les Pageants. Mais le théâtre du Swan s'est sans doute modelé plutôt sur la cour d'auberge et sur le grand Hall de l'architecture Tudor, auxquels il ressemble davantage.

Nous voudrions faire accepter le fait capital que tout dans ces théâtres repose sur les traditions de l'ancien théâtre des Miracles.

Quant à la scène sur laquelle se déroulaient les pièces de Shakespeare, elle fut en somme la scène des Miracles transportée dans une cour d'auberge. Les Miracles ont fourni la scène primitive, sur une plate-forme surélevée et ouverte de trois côtés aux spectateurs qui l'environnaient en face, à droite, et à gauche. La cour d'auberge, où les troupes ambulantes d'acteurs montaient leur plate-forme amovible, a fourni le modèle de la bâtisse permanente qui encadrait la scène dans les théâtres publics de Londres, avec son parterre où l'on se tenait debout et ses galeries tout autour qui, dans l'auberge, donnaient accès aux chambres, en dominant la cour, et qui, pendant une représentation, dominaient aussi la scène (1). Dans certains théâtres au moins, comme dans le Hope, la scène se montait et se démontait au besoin, pour faire place à des combats d'ours ou à un autre spectacle. Tels sont les éléments essentiels historiques que nous possédons en ce qui concerne la construction du théâtre et de la scène élisabéthains primitifs. On voit que ses constructeurs n'ont fait que combiner les éléments qui étaient essentiels dans les représentations des Miracles en plein air et des farces ou moralités jouées dans les auberges. On a développé cette conception en plaçant « la chambre d'en bas, où on s'habillait » derrière celle où « on jouait la pièce », au lieu de l'avoir au dessous d'elle, en se servant de cette « tiring-room » pour aménager sur son toit un balcon qui faisait partie de la scène au besoin, en ajoutant trois portes d'entrée et un toit (« heaven »). Des rideaux pendaient du balcon, lesquels pouvaient s'ouvrir et se fermer sur une chambre d'arrière-scène. Mais c'est tout. La scène élisabéthaine se contente de ce balcon, de cette avant-scène et de cette arrière-scène, jusqu'à la fin, et ne rompt pas avec la tradition scénique à laquelle le peuple était habitué.

Quant aux décors, la thèse du décor simultané, soutenue par M. Feuillerat et par M. Reynolds (1), est celle qui présente le

(1) G.-F. Reynolds, *Some Principals of Elizabethan Staging*, 1905.

moins de difficultés et explique la plupart des rubriques. Un assez grand nombre de documents, d'ailleurs, appuient cette conception. Elle est, en plus, un développement logique du système anglais utilisé dans les Miracles. On n'a qu'à mettre deux Pageants l'un à côté de l'autre, afin que l'acteur puisse passer de l'un à l'autre, pour avoir le décor simultané. C'est ce qu'on faisait dans les Mystères en France, et c'est ce qu'on a fait dans beaucoup de Miracles en Angleterre. On trouvera des exemples dans la *Mary Magdalene* des *Digby Miracles* (1), ou dans *The Trial of Christ* du *Ludus Coventriae* (2). Il se peut que cela soit dû à l'influence des Miracles continentaux. Mais il suffit de changer le spectacle en procession, en spectacle joué à un endroit fixe, comme c'est le cas dans le *Ludus Coventriae*, pour rendre inévitable ce changement.

Nous arrivons à la question capitale. Étant donné que deux endroits principaux sont signalés par des indications permanentes, l'un à gauche, l'autre à droite, il s'agit de savoir de quel genre étaient les décors qui les signalaient. Au fond, il n'y a rien qui contredise absolument l'hypothèse de M. Feuillerat d'après laquelle les théâtres publics se seraient inspirés inévitablement des représentations luxueuses de la Cour. Mais il y a de fortes probabilités qu'il en était autrement. M. Feuillerat s'appuie sur la somptuosité des théâtres publics, que plusieurs étrangers signalent dans leurs récits de voyage à Londres, et que les puritains dénoncent dans des sermons (3). Il nous rappelle en outre que les Shakespeare se seraient émerveillés des représentations de leurs pièces à la Cour, et qu'ils auraient été assurément tentés de reproduire ces décors dans leurs théâtres. Mais il ne s'agit que de la somptuosité des bâtiments et des costumes, et on ne trouve rien dans ces écrits sur le luxe des décors. Quant aux dramaturges, c'étaient des hommes d'affaires ou de simples acteurs

(1) Éd. Furnivall, 1882, p. 67, par exemple.

(2) Éd. Halliwell, 1841, p. 303 : « The Herowdys scafald shall unclose » etc.

(3) *Le Bureau des Menus-Plaisirs*, pp. 62-63, 83-84.

qui vendaient des pièces à des hommes d'affaires. Dans les deux cas, il s'agissait de savoir si on gagnerait à l'installation de décors semblables. Or, cela eût entraîné des dépenses très considérables, à ajouter à la dépense indispensable pour les costumes. Prenons un cas typique. Henslowe, qui ne gaspille pas follement l'argent, a dépensé dix livres pour les costumes de *Page of Plymouth*, pièce réaliste, de Jonson (1). Je n'exagère guère en estimant les frais des décors de chaque pièce représentée à la Cour en 1578-1579 à douze livres. Henslowe a acheté la pièce *Page of Plymouth* huit livres (2). Cela fait trente livres, sans compter les salaires des acteurs et autres employés. Or, *Chinon of England*, pièce très populaire, a rapporté, en quatorze représentations, la somme de dix-neuf livres, cinq shillings (3). Il faut ajouter en outre que les théâtres publics montaient des douzaines de pièces par an, tandis qu'à la Cour on s'occupait toute l'année uniquement de la production de deux ou trois pièces jouées à l'occasion des grandes fêtes. Même dans ces conditions, le coût en est devenu excessif, et les fournisseurs ont dû d'habitude attendre longtemps avant d'être remboursés.

Mais les décors auraient peut-être attiré davantage les spectateurs. Cela ne paraît guère probable. Si le luxe des costumes était une nécessité, le luxe des décors ne l'était nullement. Le populaire ne se montrait point difficile à cet égard, et plusieurs rubriques le prouvent en signalant le fait que l'on pouvait au besoin se dispenser de certain truc ou de certain décor, ou qu'un simple avis servirait pour indiquer l'endroit (4). L'inventaire des « properties » de la compagnie du Lord Amiral dans les *Papers*

(1) *Diary*, vol. I, p. 111 : « to bye women gownes for page of plemoth, X, 11. »

(2) *Ibid.*, pp. 110-111, deux livres, le 10 août 1599, et six livres le 2 septembre.

(3) *Ibid.*, pp. 27 et sqq., depuis le 3 janvier jusqu'au 10 novembre 1595-1596.

(4) Dans les *Merry Conceited Jests of Peele*, le dramaturge prépare un spectacle à Bristol. La pièce est prête, il fait construire la plateforme, il emprunte des costumes, et tout est prêt. Il se passe apparemment de décors ! Peele, *Works*, éd. Dyce, 1861, p. 65.

de Henslowe mentionne des décors, il est vrai, et même des décors peints évidemment sur des toiles (1). Mais en les comparant aux costumes dont il donne la liste, on peut juger de l'importance supérieure qui s'attache aux costumes. D'abord, contre un inventaire de « properties », il y en a deux pour les costumes (2). Henslowe donne la liste de « toutes choses achetées pour la compagnie » depuis le 3 avril 1598. Il cite les « livres » qu'il a achetés, pour le reste il ne cite que des costumes, et point de « properties » (3). Il n'y avait certes pas de décors particuliers à chaque pièce qu'on représentait, et cet inventaire dénote la pauvreté remarquable des décors en comparaison des costumes.

Ce qui intéressait le plus le public au théâtre élisabéthain, comme ses aïeux aux représentations des Miracles, était, en effet, les costumes et ce qu'on appelle aujourd'hui les trucs. Il ne s'intéressait nullement au réalisme en matière de décors, il ne s'intéressait qu'au spectacle en soi. Il ne demandait des décors que lorsqu'ils étaient nécessaires à l'action (4), surtout lorsqu'il s'agissait d'un truc qui étonnait ou qui intriguait. Un puits d'où sortent une tête mystérieuse et des bruits de tonnerre (5), des flammes souterraines qui jaillissent d'une ouverture pratiquée dans la scène (6), cela l'attire et lui plaît, comme au temps des Miracles, dans lesquels nous trouvons des inventions analogues. Même si on lui donne des indications de l'endroit, comme par exemple une forêt, un arbre ou quelques morceaux de bois suffisent au besoin. Nous n'oublions pas que dès les Miracles on se servait de la « toile peinte », même du canevas et du bois, et qu'on avait déjà dans un certain sens des praticables sur les tréteaux (7). Mais en insis-

(1) « The clothe of the Sone and Mone », « the sittle of Rome », *Henslowe Papers*, éd. Greg, pp. 113-123.

(2) *Ibid.*, pp. 52-53.

(3) *Ibid.*, pp. 122-123.

(4) Par exemple, « Pd. for poleyes and workmanshipp for to hange Absalome XIII d. » *Diary*, p. 182.

(5) Peele, *The old wives' tale.*

(6) *A Looking Glass for London and England.*

(7) « 3 paynted clothes to hang aboute the Pageant », à Norwich; « for making the frame for the heaven stage and tymber for the same »; « for

tant sur le fait que le théâtre public héritait des Miracles toutes les caractéristiques essentielles de sa mise en scène, y compris les décors, nous insistons en même temps sur ceci qu'il n'y avait pas de véritables décors dans le sens moderne du mot ; il n'y avait que des « properties », qui ne remplaçaient pas l'imagination du spectateur, mais qui la stimulaient seulement. De même que dans les Miracles, la mise en scène au théâtre élisabéthain n'était point réaliste, elle se contentait de symboliser le monde qu'elle représentait. Il n'y avait point de tableau scénique, mais des indications scéniques plus ou moins complètes. La scène pouvait comporter plusieurs endroits à la fois, dont l'action se servait à tour de rôle. Il n'y avait point de changement de décor, sauf ceux qui pouvaient se faire par le moyen des acteurs eux-mêmes, ou en tirant un rideau. Ainsi, dans *The old Wives' Tale*, conte fantaisiste de Peele, avec une mise en scène assez compliquée, l'Hôtesse et Jack entrent dans l'endroit qui fut auparavant le cabinet du sorcier Sacrapant, ils y servent un repas, et le voilà devenu auberge. Plus tard, au même endroit, on tire un rideau et voilà la cachette de Delia.

J'ai vu, l'autre jour, une petite fille qui se cachait derrière un paravent et qui s'assit sur le plancher. « Que fais-tu ? » lui dit sa mère. « Viens donc frapper à la porte », répondit-elle, « je suis chez moi, voici ma maison, je reçois aujourd'hui ». Or, cette imagination enfantine et naïve nous donne la clef de l'imagination du populaire élisabéthain. Comme lui, les enfants dans leurs jeux s'intéressent davantage à ce qui se passe et à ce qui se dit qu'aux décors. Comme lui, ils aiment à s'affubler de costumes symboliques. Les souvenirs d'enfance nous aident à comprendre pourquoi le public s'est contenté, au théâtre élisabéthain, d'une scène qui, étant ouverte de trois côtés, à la lumière du jour, ne pouvait donner un tableau enfermé à la façon de nos scènes modernes. C'est pourquoi il ne tenait point à la vérité historique des cos-

fyftie fadam of lyne for the cloudes », à Chelmsford, CHAMBERS, vol. II, pp. 358, 346.

tumes, pourvu qu'ils fussent étincelants d'argent ou riches de velours..

Pour ce qui est des costumes, en somme, au théâtre élisabéthain comme dans la « nursery », les représentations tiennent du déguisement. On ne se soucie guère de la façon des vêtements que porte Alexandre, pourvu qu'il soit « aussi splendidement équipé que possible » (1). M. Feuillerat donne, dans son *Bureau des Menus Plaisirs*, des exemples très curieux des costumes qu'on portait dans les représentations à la Cour (2). Ces costumes témoignent d'une ingéniosité remarquable et d'une imagination romanesque très développée. Mais ils ne représentent pas plus la vérité historique que l'histoire naturelle de l'Euphuisme n'est de la vraie science. Il s'agit, quant aux personnages romanesques, d'un symbolisme somptueux, quant aux personnages réalistes, quelles que soient la nation ou l'époque, d'un réalisme anglais et contemporain. Il faut remarquer que même les personnages de bas étage, s'ils font partie de l'élément romanesque, portent des costumes qui ne sont guère moins éclatants que ceux des rois (3). On tient surtout à fournir un spectacle, à éblouir l'auditoire.

Le symbolisme naïf des Miracles, dans lesquels Dieu s'habille en évêque, se retrouve au théâtre populaire. Le prêtre grec, Calchas, « se lève, vêtu d'un surplis blanc et d'une mitre de cardinal » (4). Vénus est embellie de « plumes, de pendants, de bracelets, de bagues, d'un joli éventail, et d'un beau manteau » (5). Une entrée de princes et de seigneurs est une véritable entrée de masques ou de déguisements, dans laquelle chaque personnage porte des accessoires symboliques (6). A part ce symbolisme romanesque, les costumes au théâtre public ne marquent aucune différence de pays ou d'époque. On pourrait s'attendre à ce que les personnages purement comiques soient habillés comme des

(1) *Sir Clyomon and Sir Clamydes.*
(2) Pp. 58 sqq.
(3) P. 58.
(4) *Alphonsus, King of Aragon*, act III, sc. 3.
(5) *The Arraignment of Paris*, act I, sc. 1.
(6) *Friar Bacon and Friar Bungay*, ad fin.

Anglais du temps, car ces personnages sont invariablement anglais. Par exemple, si Edwards insiste pour que Grim the Collier se déplace de Croydon pour aller à Syracuse, pour égayer sa comédie de *Damon and Pythias*, il ne peut pas lui demander de changer de costume et de s'affubler d'un costume sicilien. Mais cette question d'exactitude géographique ne préoccupait point le théâtre élisabéthain, et Damon et Pythias s'habillent également à l'anglaise. A Ninive, le Clown Adam (1) n'est pas seul à porter des bragues bouffantes, le citoyen ninivois Alcon vend à l'usurier un beau pourpoint avec haut-de-chausses. De même, le costume élisabéthain suffit pour Jules César et pour la foule romaine.

Pour conclure sur ces questions, s'il en fut des costumes à la Cour comme aux théâtres publics, il en fut autrement des décors. Nous sommes porté à croire qu'il faut distinguer nettement, en ce qui concerne la mise en scène et les décors, entre les grands théâtres publics et les représentations dans des endroits fermés, comme à la Cour, aux Universités, et dans les théâtres privés. On doit attribuer à trois causes le développement d'un système nouveau de décors, dont M. Feuillerat décrit les commencements. D'abord, un bâtiment fermé, à lumière artificielle, se prête au développement d'une scène ouverte d'un côté seulement et du tableau scénique. Puis, les ressources de la Cour et le petit nombre de ses représentations de circonstance, et le prix d'entrée plus élevé dans les théâtres privés, permettent les dépenses qu'entraîne le luxe des décors. Enfin, si l'esprit des spectateurs des théâtres publics ne se préoccupe guère des décors, il faut sans doute voir dans les décors à la Cour les commencements de goûts plus artificiels qui vont faire la fortune d'Inigo Jones sous Jacques Ier et qui vont triompher dans les théâtres de la Restauration. Ces théâtres, sous des influences royales et aristocratiques, jouiront d'un monopole qui leur permettra d'élaborer les moyens scéniques, de créer l'illusion que l'imagination des spectateurs ne suffit plus à produire.

(1) *A looking Glass for London and England.*

Nous avons déjà remarqué combien l'illusion dramatique chez le populaire élisabéthain était facile, soutenue qu'elle était par la force de son imagination naïve et puissante. Le témoignage de la pauvreté de la mise en scène au théâtre s'ajoute au témoignage d'un Beaumont pour le prouver, et Shakespeare y fait appel en toute confiance, dans les chœurs de *Henry the Fifth*. Or l'influence exercée sur le théâtre par cette qualité de l'auditoire doit être étudiée en même temps que l'influence de la mise en scène avec laquelle elle est étroitement liée.

La question de la construction des pièces se place évidemment ici en première ligne. Étant donnés ces antécédents et ces influences, dans le théâtre élisabéthain les pièces devaient inévitablement être de construction épisodique et compliquée. Les Miracles étaient des séries de petites pièces, d'épisodes qui se déroulaient en ordre chronologique. Même dans les pièces séparées qui composaient une série, en les considérant en détail, on peut opérer une division en épisodes distincts, qui n'ont souvent aucune liaison entre eux. L'élément comique, par exemple, se détache nettement, pour la plupart, comme une espèce d'interlude, telle l'histoire de Mak. Les Miracles, encore, ont pour but de raconter, aussi complètement que possible l'Histoire Sainte sous une forme dramatique élémentaire, et la mise en scène en est organisée dans ce dessein. De même le théâtre élisabéthain s'occupe surtout de raconter des histoires. Il en tire de toutes les sources possibles, de la Bible, des conteurs de toutes les nations, des chroniques historiques et légendaires, des événements du jour. Le jongleur, le rhapsode, le colporteur de nouvelles, se sont transportés sur la scène, dans le dessein d'amuser le peuple, comme autrefois, en lui racontant une histoire et en lui donnant un spectacle supplémentaire. La mise en scène que nous avons décrite favorise le décousu et permet une construction épisodique, en ne faisant aucune difficulté à des changements fréquents de lieu. D'autre part, l'auditoire s'y prête également avec la plus grande bonne volonté, la plus grande facilité. L'esprit critique est peu ou point développé chez lui en ce qui concerne le théâtre comme œuvre de

littérature, comme genre distinct avec ses criteria particuliers. Il demande uniquement qu'on donne satisfaction à son énorme curiosité par l'histoire qu'on lui raconte et par le spectacle qu'on lui présente. Au diable toute question formelle de construction, comme dit, à peu près, l'épicier dans *The Knight of the Burning Pestle* (1). A part la durée du spectacle, deux ou trois heures, il n'y aura guère de limites à l'étendue d'une pièce, et le spectateur en attendait ce qu'on attend aujourd'hui d'un roman ou du cinéma. Il était prêt à suppléer par son imagination aux faiblesses du décor ou du personnel, à se figurer les endroits qu'on lui indiquait, à suivre les changements de lieu, à sauter d'Asie en Afrique sans broncher, à imaginer des femmes là où elles étaient universellement représentées par des hommes ou des enfants, à multiplier les quelques figurants dans *Henry the Fifth*, pour en faire une grande armée. Il ne voyait aucun inconvénient non plus à sauter un jour en une minute ou vingt ans en une demi-heure, dans le courant de la pièce, comme à sauter des milliers de kilomètres en quelques mètres de plancher ou à suivre des personnages qui, à vue d'œil, en se promenant de l'avant-scène à l'arrière-scène, se transportent d'une forêt à un cottage voisin (2).

Étant donné que ni le dramaturge ni le régisseur n'avaient guère à se soucier de l'illusion dramatique, ni des difficultés de mise en scène, rien ne les empêchait de satisfaire pleinement à la curiosité universelle de l'auditoire que nous avons décrit. Il en fut du théâtre à cette époque à peu près comme il en est du cinéma à notre époque. La même universalité dans les données, la même liberté dans la mise en scène, la même facilité d'illusion, la même construction décousue, les caractérisent tous les deux. C'est un parallèle sur lequel nous reviendrons à plusieurs reprises, car tous les deux sont des amusements essentiellement populaires. Chez tous les deux l'esprit critique se heurte à la vague puissante d'un succès populaire qui l'emporte sur toute tentative de ré-

(1) « Plot me no plots », act II, sc. 2.
(2) *The Old wives' Tale*, au commencement.

forme artistique. Et le critique s'en va malgré lui applaudir les Tarzan comme autrefois les Tamburlaine. Une différence énorme les sépare, car le théâtre élisabéthain est de la littérature écrite autant que du spectacle, et le génie personnel l'emporte sur le metteur en scène et l'acteur. Il en est tout autrement du cinéma. Mais dans les deux cas on se soucie peu de ce que c'est que le genre dramatique par opposition aux autres genres littéraires. La critique esthétique importe peu. Il s'agit d'un spectacle populaire, on n'a pour but que d'attirer la foule, de se servir de tous les moyens disponibles pour mettre sur les planches ou sur l'écran, tout ce que le public est curieux de voir ou de savoir. La demande détermine l'offre.

Prenons les œuvres de Greene et de Peele, dont le tact et le flair sont indiscutables, au commencement de la belle époque littéraire. Harington publie une traduction de l'Arioste, en 1591, on en parle beaucoup et Greene fait représenter son *Orlando Furioso*. Des pamphlets courants sur les vices de Londres, des sermons d'église, la Bible, le jeu de Jonas et de Ninive dans les marionnettes populaires, les Moralités qu'on n'oublie pas encore, fournissent la matière et la forme du *Looking-Glass for London and England*, écrit en collaboration avec Lodge. Un conte populaire en feuilles volantes court les rues, le peuple s'intéresse et croit aux prodiges que savent opérer les sorciers et les « philosophes », et voilà du roman et de la science populaire dans *Friar Bacon and Friar Bungay*, comme il en avait déjà vu dans *Doctor Faustus* et comme il allait en voir dans *The Old Wives' Tale*, de Peele. L'histoire légendaire et les contes de fées inspirent *James the Fourth*, de Greene. Les *Chroniques*, de Holinshed, la fougue patriotique de l'époque et une ballade courante, nous ont valu *Edward the First*, de Peele. La bataille d'Alcazar et la mort de Stukeley, en 1578, événements d'histoire contemporaine, ont été célébrées dans des ballades et dans une tragédie de Peele. *David and Bethsabé*, de Peele, n'est qu'un Miracle modernisé, tiré de la Bible. Le classicisme populaire, les traductions d'Ovide, par Golding, d'Apulée, par Adlington, se reflètent dans *The Arraignment of*

Paris et *The Old Wives' Tale*, de Peele. Le théâtre, en un mot, résume la vie et la culture populaire et universelle de l'époque (1).

Il n'y a donc pas de règle qui limite le choix d'un sujet pour le théâtre. Il n'y en a point, non plus, qui détermine la forme des pièces. Le but unique est de raconter une histoire, en action et en dialogue. On s'efforce, par dessus le marché, de fournir un spectacle. Le théâtre élisabéthain a donc un but épique au fond et, comme un poème épique, consiste en épisodes et raconte toute l'histoire, comme les Miracles (tout en n'exagérant pas cette tendance comme faisaient les Miracles, dont les sujets commençaient même avant le Déluge !) Il y a là une raison et une raison suffisante, pour que le théâtre élisabéthain néglige les unités. Non seulement il néglige les unités artificielles et rigides des néo-classiques italiens, mais il dépasse les bornes que même les romantiques d'aujourd'hui seraient d'accord pour imposer à la juste liberté dramatique.

Les absurdités dont Sidney se plaint, dont Beaumont se moque, et que Ben Jonson flétrit, ne sont nullement exagérées par eux, après tout, et elles sont le résultat immédiat de la prédominance du but d'amusement que se proposait le théâtre et de la définition du spectacle dramatique à laquelle le goût public s'était attaché. La puissance et la naïveté même de l'imagination du spectateur et la mise en scène élémentaire qui le contentait, ont été des obstacles au développement d'un véritable art dramatique.

Au commencement du théâtre élisabéthain, ces tendances ont triomphé même sur la culture classique des auteurs de *Gorboduc*, qui négligent les unités et qui y sont bien obligés par l'étendue de leur sujet. A l'université, les tragédies classiques, même en latin,

(1) Les titres des Quartos montrent combien on cherchait à attirer l'attention du spectatenr, en lui promettant monts et merveilles comme contenu de la pièce. Par exemple : « The famous Chronicle of king Edward the First sirnamed Longshanks, with his return from the holy land, Also the life of Llewelyn rebel in Wales. Lastly, the sinking of Queen Elinor, who sunck at Charingcrosse and rose again at Potters-hith, now named queenhith ».

sont défectueuses par le même côté. L'absurde *Sir Clyomon and Sir Clamydes* en donne un exemple éclatant. L'auteur inconnu se permet de promener ses personnages de Danemark en Souabe, de Souabe en Macédoine, à l'Ile des Étranges Marais (à vingt jours en navire de la Macédoine), et en Norvège, sans mentionner la forêt de Sans-Foy. La scène ne change pas moins de vingt-deux fois, en alternant entre quatorze endroits différents. Cet exemple est loin d'être unique. La première partie de *Henry the Sixth* change aussi souvent de scène (dix-neuf ou vingt fois) et l'action se passe également en quatorze endroits différents (1).

Il en est de même pour la durée de l'action, chose connue et dont les exemples fameux abondent. Cette négligence totale des unités de lieu et de temps était inévitable, étant donné qu'on se préoccupait exclusivement de satisfaire la conception populaire du théâtre. Quant à l'unité d'action, elle était condamnée d'avance ; les traditions séculaires du théâtre en Angleterre, la fonction du théâtre comme amusement surtout, la conception fondamentale que le peuple se faisait de la vie, tout ce qui caractérisait son goût comme spectateur, s'opposaient complètement à toute limitation de la portée et du contenu d'une pièce de théâtre à un seul thème. Le théâtre classique élimine tout en dehors de l'action unique dont il est question. En plus, il ne met en scène que la crise tragique ou comique, en supposant des connaissances préalables ou en donnant à entendre, dans son exposition ou dans ses chœurs, les antécédents nécessaires. Le théâtre élisabéthain raconte tout et en plus ajoute des intérêts supplémentaires que le théâtre classique considère comme superflus et nuisibles, pour charger la pièce autant que possible. Il s'agit de réunir le plus d'attraits possible.

(1) Déduction faite dans les deux cas des endroits qui, en raison de leur proximité, peuvent être considérés comme les mêmes, ce qui est un procédé ordinaire. Ainsi « Rouen » et « devant Rouen », « champ de bataille » et « autre partie du champ de bataille », ne font pas de changement de lieu ou de scène. Les éditeurs modernes marquent souvent des changement de scène là ou la scène continue en vérité.

En premier lieu, un intérêt comique est essentiel. La foule aime à rire et les acteurs comiques sont les meilleurs et les plus renommés, tels sont Tarleton et Kempe. Des légendes comiques se forment autour d'un acteur dramaturge fameux et on publie des *Merry Conceited Jests*, soi-disant de Peele. Le goût du public et la popularité des anciens Fous, Clowns, ou Vices rendaient nécessaire cet élément. D'ailleurs, on ne voyait aucun inconvénient à l'intrusion de cet élément même dans la tragédie. La psychologie du peuple n'admettait pas de division dans les éléments de la vie. On aura de la difficulté à définir les mots « tragic » et « comic » selon l'usage qu'on en fait au commencement de l'époque. *The Mirror of Magistrates*, collection de légendes en vers, est composé de « tragédies ». On comprend encore que Dante ait intitulé son poème une Commedia, car elle commence en Enfer et se termine au Paradis, c'est à dire qu'elle finit dans la joie. Mais comment faut-il interpréter le titre d'une tragédie de Greene, *Alphonsus, King of Aragon*, que l'éditeur annonce comme « histoire comique (1) » ? Ou la « comœdia tragica » qu'est *Christus Redivivus*, de Grimald (2) ? On est, dans les milieux cultivés, on ne peut plus dans le vague sur la question des genres et le peuple tout nettement n'en veut rien savoir. Le peuple, du reste, n'est pas seul à insister sur les complications de sujet et sur l'élément comique. Le théâtre académique et même la tragédie latine des Universités, comme nous l'avons déjà constaté, ont donné des exemples de la même préoccupation. Rien ne démontre autant le caractère fondamental de ces tendances que le fait que Ben Jonson lui-même, avec sa haute conscience littéraire, complique l'action d'épisodes et admet l'élément comique dans ses tragédies classiques.

Mais ce n'est pas tout. Il y a bien d'autres éléments que le dramaturge doit considérer en construisant sa pièce et en choisissant on sujet. Le spectacle doit comprendre le plus grand nombre

(1) *The Comicall Historie of Alphonsus, King of Aragon*, éd. 1599.
(2) *Christus redivivus Comœdia tragica, sacra et nova*, éd. 1543.

possible de hors d'œuvres populaires. *The Old Wives' Tale*, de Peele introduit de nombreuses danses, de la musique de chant et des violons, ainsi que des déguisements. *Twelfth Night* fait chanter et danser un clown à plusieurs reprises, car la troupe possédait un danseur et chanteur fameux. Dans *As you like it*, Orlando et Charles luttent ; les acteurs sont des experts de la lutte. De même pour les combats d'épée dans *Romeo and Juliet* ou dans *Hamlet*. Des monstres ou des « Indians » attirent l'admiration de la foule dans les baraques ; Shakespeare met Caliban en scène dans *The Tempest*. Ben Jonson se moque de ces procédés, mais dans la pièce même dont le Prologue les raille, voici des marionnettes, transportées sur la scène, dans *Bartholomew Fair*. Peu importe que tout cela nuise à la continuité de la pièce, que les clowns, les épisodes, les variétés ralentissent et interrompent l'action. L'épicier insiste absolument pour voir Ralph à la tête de la milice, pour le voir comme May-Lord ; il aura bien le temps d'entendre ensuite le reste du conte et ne verrait aucun inconvénient à faire chanter, à Merrythought, en attendant, encore une petite chanson.

Ainsi le goût public sut faire prédominer dans la construction des pièces de théâtre écrites à son intention, l'influence de sa conception épique du théâtre et de la mise en scène dont il se contentait. Le style du théâtre à cette époque s'en est ressenti également.

D'abord, s'il ne faut pas exagérer l'influence de la mise en scène sur la poésie dans le théâtre élisabéthain, il ne faut pas non plus la négliger. Un grand théâtre ouvert vers le ciel, dont l'acoustique devait être fort mauvaise, un auditoire dont la moitié était debout au parterre, le bruit inévitable du remous des spectateurs en grande foule, tout cela nécessitait une énonciation plutôt forte que nuancée, nécessitait presque le rythme et le vers. Le théâtre en vers domine à l'époque élisabéthaine comme à l'époque des Miracles. Il faut évidemment ajouter que tout art littéraire primitif est rythmique, que la tradition dramatique était poétique et que la poésie était comme une langue maternelle pour ces élisabéthains dont la prose même était rythmée et colorée. Mais on

ne saurait lire les tragédies de Marlowe, par exemple, sans remarquer que son style est en partie déterminé par les besoins du théâtre et qu'il favorise une déclamation bruyante. Dans les débuts du théâtre élisabéthain les méchants vers rimés, du « doggerel » presque, caractérisent la tragédie et la comédie également comme dans *Cambises* ou dans *Gammer Gurton's Needle.* Mais on ne saurait nier que ces vers permettaient aux acteurs de s'adonner à l'emphase qui « sur-hérodise sur Hérode » — Hamlet s'en plaint — et tout au moins de se faire entendre. Il faut signaler la manière dont la poésie a facilité l'illusion dramatique. Elle s'est efforcé d'imprégner l'esprit du spectateur de ce que les décors ne suggéraient pas, et, par conséquent, la poésie au théâtre est profondément descriptive. Des indications sommaires dans le dialogue indiquent l'endroit ou la scène se passe: « Bringing my bark to Denmark here », ou encore: « in a dirty ditch », dans *Sir Clyomon.* Mais même l'auteur de cette pièce primitive et exécrable essaye en outre de rendre l'atmosphère du lieu,

> We may unto the seaside go, whereas are to be gained
> More strange sights among Neptune's waves in seeing ships to sail,
> Which pass here by my father's shore with merry western gale.

Ajoutez le génie des grands poètes, et le spectateur verra devant lui, dans son rêve enchanté, la vieille ville d'Oxford, la nuit ténébreuse et mystérieuse à Elseneur, un naufrage et la fureur d'une tempête sur les côtes d'une île lointaine, ou une nuit resplendissante et paisible au clair de la lune et des étoiles (1). Il les verra malgré les planchers connus, malgré la lumière du jour et ce sera la poésie de *As You Like It,* et non pas les quelques arbres plantés sur la scène, qui le transporteront en Arcadie. Ce sera la poésie qui lui montrera l'aube qui point, la nuit qui tombe (2), et qui fera revivre pour lui tout un monde merveilleux dans une création à

(1) *Friar Bacon and Friar Bungay; Hamlet; The Tempest; The Merchant of Venice.*

(2) Exemple remarquable dans *Julius Cæsar*, act II, sc. 1; act IV, sc. 3.

laquelle coopèrent son imagination vivace et son esprit assoiffé du beau et de l'étrange. Rappelons ici combien nos épiciers ont applaudi le « beau langage ». La déclamation n'était pas seule à enthousiasmer le populaire, les passages de pure poésie descriptive ne le charmaient pas moins et les dramaturges ne se seraient certes pas évertués à les écrire si cela eût laissé froide la masse des spectateurs. Si l'on cherchait les deux pièces les plus caractéristiques de l'époque, et en même temps les plus populaires, on choisirait *Faustus*, de Marlowe et *Hamlet*, de Shakespeare. Ce sont les deux qui renferment également le plus de poésie et de la plus haute, non seulement en ce qui concerne l'imagination et l'émotion, mais aussi en ce qui regarde la pensée. Aucune satire contemporaine de théâtre et de ses spectateurs ne saurait nous rendre aveugles à cette grande vérité que les goûts du public et les défauts mêmes de la mise en scène ont encouragé certains auteurs dramatiques dans le magnifique essor de leur génie poétique.

Quant aux gros mots, au langage cru et aux propos verts, il ne faut pas les attribuer tout simplement à un désir de plaire aux esprits bas, non plus qu'à l'influence du goût de la foule. Cela tenait à l'état des mœurs dans toutes les couches de la société. La reine Élisabeth ne ménageait point son langage et on ne trouvera aucune retenue dans les prédications d'un Latimer, par exemple. Le gros sel des farces ou des fabliaux du moyen âge forme encore un élément essentiel de l'humour. Enfin l'élément comique, dès les Miracles, est profondément réaliste. On distingue de bonne heure entre le parler des personnages romanesques, qui est en vers, et le parler des personnages comiques, qui est en prose et qui reflète le langage ordinaire du peuple. Encore une fois, on n'exclut rien et on peint les choses comme elles sont. Les femmes prononcent sur la scène des discours fort salés; elles en font autant dans la rue ou à la Cour. Les horreurs que dit Iago dans *Othello* et qui ont tant dégoûté Voltaire, sont au fond naïves et proviennent du même état d'âme que les beaux discours héroïques du héros. Lorsque Addison s'occupe un peu d'épurer nos mœurs, il nous

donne une tragédie (1) qui n'a ni sang ni os et qui n'est bonne qu'à être empaillée, comme dit Taine à propos du héros d'un roman pimbèche de Richardson (2). Les romans de Richardson sont écrits à l'usage des jeunes filles et s'en ressentent. Ceux de Fielding ne le sont pas ; ils sont du même cru que les grandes pièces du théâtre élisabéthain et comme eux ils gagnent en réalité et en ampleur en s'adressant à un public sans fausse honte et en reflétant les mœurs de l'époque.

D'autre part, le langage et les caractères des personnages s'accordent avec les costumes qu'ils portent, c'est à dire qu'il n'y a pas de réalisme exotique. Amurack, le Grand Turc, s'annonce comme musulman, c'est vrai et c'est beaucoup ; mais il a beaucoup de connaissances classiques et il donne l'ordre d'emprisonner Fabius dans la Marshalsea (3) ! Tous les personnages du théâtre élisabéthain, au fond, sont des Anglais de la Renaissance. Les citoyens de Rome, dans *Julius Caesar* sont comme les membres des guildes de Londres, avec « les insignes de leur métier (4) ». Les anachronismes, les absurdités de toutes sortes, n'émeuvent point les Élisabéthains. La vérité psychologique des personnages de Shakespeare n'est point une piètre vérité ethnographique ou géographique. L'âme universelle des hommes se révèle à travers ce langage anglais et ces personnages en pourpoint.

Ainsi, pour ce qui est du style et de la construction des pièces de théâtre, le goût public et les traditions théâtrales et la mise en scène auxquels il était habitué, ont profondément influencé la littérature dramatique. En essayant de faire le bilan artistique de ces influences, il faut d'abord écarter entièrement tout critérium purement arbitraire du néo-classicisme et tout jugement qui se baserait sur des habitudes prises au théâtre moderne. Les vérités universelles qui s'appliquent à tout art, à tout genre de littérature, suffiront pour démontrer en quoi le théâtre élisabé-

(1) *Cato.*
(2) *Sir Charles Grandison.*
(3) *Alphonsus, King of Arragon,* act IV, sc. 4.
(4) Act I, sc. 1.

thain a profité, en quoi il a souffert, de ces influences. En cherchant les inconvénients de ces influences nous allons nous fier, pour la plupart des cas, et autant que possible, au jugement des grands génies qui ont fait de la littérature dramatique à cette époque. Le développement de cette littérature nous indiquera ce qu'ils ont vu d'inconvénients et comment ils ont essayé d'y remédier.

On a assez signalé l'universalité du théâtre élisabéthain, mais il faut insister sur le lien intime entre ce trait et le goût public qui l'exigeait et la mise en scène qui la facilitait. C'est à la demande populaire qu'il doit, autant, au moins, qu'au génie des dramaturges, d'être le miroir de toute une civilisation, de l'âme, de l'histoire et des mœurs d'une nation tout entière. Le théâtre élisabéthain a été vraiment national, parce que le peuple était patriote et que toutes les classes étaient solidaires au fond l'une de l'autre, parce que le théâtre était un spectacle populaire, dès son origine, pour toutes les classes sans distinction. Il a pu tout mettre en scène, tout peindre, parce que le peuple était curieux de tout, parce que son imagination concourait avec l'imagination du poète et suppléait aux maigres ressources de la mise en scène, parce que, par conséquent, le poète trouvait sa tâche de construire des pièces infiniment facilitée par une grande liberté en matière de construction.

En second lieu, ce n'est point à contre-cœur que le peuple s'est vu présenter le théâtre en vers. Son imagination romanesque demandait des sujets aptes à la poésie, les beaux discours provoquaient ses applaudissements et la belle poésie descriptive le berçait dans son illusion dramatique. Même ses goûts pour les variétés ont déterminé un épanouissement merveilleux de poésie lyrique au théâtre et c'est pour lui qu'on chantait les délicieuses strophes qui fleurissent partout dans le théâtre élisabéthain. Le peuple accueillit les pièces de Shakespeare, qui fut un grand poète et détesta celles de Jonson, qui fut tout autre chose.

Pourtant, s'il est vrai qu'on ne saurait jamais trop insister sur le bon côté de ce genre d'influence, il ne faut pas en négliger le

mauvais côté. Il ne faut pas, non plus, attribuer tout le mérite du théâtre à l'auditoire. Quant au style, par exemple, il est évident que l'éducation poétique du peuple a dû être faite par les poètes qui ont fait le métier de fournisseurs de spectacles. Le goût du peuple pour la poésie n'offrait évidemment guère de discernement, au début tout au moins, et ce qui était le « beau langage » pour nos épiciers ne serait pas toujours ce qui transporterait d'enthousiasme un esprit critique. Il y avait sans doute du vrai dans la critique qu'adresse Hamlet au parterre qui aime trop une déclamation bruyante et aux acteurs qui s'y prêtent. Mais de là à conclure que le parterre ne s'est pas accommodé à la poésie plus haute qu'on lui a offerte plus tard serait injuste. Remarquons bien le développement poétique d'un Shakespeare ; on y verra tout de même l'image du développement poétique du peuple, ici comme ailleurs prêt à coopérer avec le dramaturge. *Videt meliora et sequitur*, sinon exclusivement, car il aimera toujours même de la méchante poésie et à l'occasion applaudira l'emphase comme de la vraie poésie. La conscience artistique et la culture des Marlowe et des Peele ont versé la belle poésie dans le théâtre en donnant un meilleur modèle que les vers détestables des *Horestes* ou des *Apius and Virginia*, tragédies primitives. Shakespeare commencera à écrire dans un style aussi enflé que n'importe qui, dans *Titus Andronicus*, et il écrira *Love's Labour's Lost* en grande partie en vers rimés et en certains endroits en vers qui galopent, informes, à la vieille façon (1). Toutefois la vraie poésie ne tarde pas à percer. Puis bientôt le « beau langage » ne suffit plus en soi, et il faut que le dialogue exprime le caractère, que la poésie devienne dramatique. C'est sur ces deux points précisément qu'il faut signaler les défauts du goût public et qu'il faut distinguer ce que le théâtre doit, comme art, au génie d'un Shakespeare. La générosité même du peuple, son manque d'esprit critique, nécessitaient la conscience artistique des génies dramatiques pour que le théâtre se perfectionnât comme art. Le goût public pèche, pour ainsi dire, par excès de zèle.

(1) Par exemple, act II sc. 1 à la fin.

D'autre part, au point de vue de la construction, il est évident que l'extrême décousu et le manque d'unité de l'action ont répugné à l'artiste que fut Shakespeare. Il n'est pas besoin de recourir à Ben Jonson pour la critique théorique de ces tendances. D'ailleurs la critique théorique tend à être extrême et à être influencée par des considérations d'ordre extérieur et étrangères au développement naturel d'un art indigène. Mais Shakespeare est en pleine sympathie avec le mouvement général et il profite aussi largement que n'importe qui de la liberté qui lui est accordée. Les indications qu'il nous fournit n'en sont que plus précieuses, ici comme sous d'autres rapports.

Quant à l'unité d'action, la différence est très marquée entre ses premières œuvres, et bien davantage entre les œuvres du théâtre commençant, et les œuvres de sa maturité. Les épisodes se rattachent l'un à l'autre, et tous au thème principal, au lieu d'être détachés, comme jetés au hasard pour charger la pièce. Cela se voit surtout à l'égard de l'élément comique, sur lequel nous reviendrons plus tard. Dans *The two gentlemen of Verona*, les clowns Launce et Speed ne se rattachent que fort peu au sujet principal, et l'intérêt qui s'attache à eux dépend entièrement de ce qu'ils fournissent du comique en soi. On arrange des scènes, par exemple acte II, sc. 3, uniquement pour faire entrer Launce avec son chien. Ni leur dialogue, ni leur jeu ne font avancer l'action. Nous sommes loin encore de la participation intime des Touchstone, des Degberry, des Fossoyeurs (1), au fond même de la pièce. De même pour les épisodes en général. Dans *The Merchant of Venice*, les épisodes qui ont rapport au mariage de Portia jurent avec l'histoire de Shylock et d'Antonio et avec les amours de Jessica et de Lorenzi. Par contre, Benedick et Beatrice, dans *Much ado about nothing*, forment une partie essentielle et complémentaire du conte de Claudio et de Hero. Dans *The merchant of Venice*, le spectacle l'emporte, et Shakespeare charge la pièce d'épisodes sans trop se soucier de

(1) *As You Like It, Much Ado about Nothing; Hamlet.*

leur liaison ou même de leur comptatibilité. Plus tard, tout en maintenant une variété et une complexité d'intérêts, il s'efforcera de tout ramener à une unité fondamentale d'action. Hamlet ne parle pas seulement pour lui, il parle aussi pour Shakespeare, lorsqu'il critique les lenteurs de l'action qu'occasionnent les supercheries des Clowns, et ses œuvres le prouvent.

Nous remarquons encore dans le développement de l'art de Shakespeare la simplification du mouvement de la pièce, qui se concentre davantage, en demandant moins d'endroits et moins de changements de lieu. Il faut croire qu'il s'est opposé, par un instinct artistique très juste, à l'abus de la liberté à cet égard que permettait la bonne volonté de l'auditoire. Ainsi, dans *The two Gentlemen of Verona*, il faut imaginer huit endroits séparés, avec quinze changements de lieu. *As you like it* n'a que quatre endroits, avec huit changements, et *Twelfth night* trois endroits, avec onze changements. *The winter's tale*, comédie fort romanesque tout à la fin de sa carrière, a sept endroits, et rien que sept changements. Quant aux Histoires, *Henry the sixth, Part I*, a quinze endroits et vingt changements, tandis que *Henry the Fifth* n'en a que sept et onze. Pour les tragédies, *Romeo and Juliet* a sept endroits, avec vingt-deux changements, *Hamlet* et *Othello* cinq, avec douze et six changements. Nous avons pris ces exemples un peu au hasard, et nous avons essayé de démêler, malgré les indications des éditeurs modernes, les véritables intentions du poète (1). L'étude d'*Othello* surtout démontre la haute conscience artistique de Shakespeare. C'est dans cette tragédie

(1) Nous avons eu la curiosité d'examiner toutes les pièces de Shakespeare à ce point de vue, et nous sommes arrivé aux résultats suivants, en divisant les pièces en trois catégories, selon la période de leur composition : Première période, depuis *Love's Labour's Lost* jusqu'à *King John :* seconde période, depuis *A Midsummer Night's Dream* jusqu'à *Julius Caesar;* troisième période, depuis *Hamlet* jusqu'à *The Tempest.* — Première période, chiffre moyen d'endroits 9, de changements de lieu 13; seconde période, 5, 4 et 10, 7; troisième période, 6, 5 et 12. Il y a des exceptions telles *Love's Labour's Lost*, qui se passe tout au même endroit, et *Antony and Cleopatra*, dans la troisième période, avec 9 et 21. En omettant les exceptions à la règle qui nous paraît être générale, la dimi-

qu'il a triomphé le plus complètement des tendances de l'époque, tout en épuisant les ressources de la scène élisabéthaine, en racontant une histoire comme on le lui demandait, et en accommodant cette technique et ces goûts à une construction aussi parfaite que possible.

Nous nous contentons de signaler ainsi les défauts de l'influence du goût public sous ces rapports, en jugeant d'après les indications que nous fournit la pratique dramatique de Shakespeare.

nution du chiffre et des endroits et des changements de lieu devient plus frappante encore.

Évidemment, ces chiffres dépendent en partie d'autres considérations encore, le sujet les détermine en partie, par exemple, et le genre Chronique est surtout difficile à réduire à l'unité. Mais il nous paraît assez évident que le souci de la construction y entre également.

CHAPITRE VII

L'intérêt comique

L'élément comique, au théâtre élisabéthain comme ailleurs, se révèle dans les deux aspects auxquels nous avons déjà fait allusion, dans l'esprit qui donne la satire et le grotesque, et l'humour qui inspire des études réalistes de mœurs. Cet élément dans ces deux aspects fut important dans le théâtre primitif, dans les *Folk-Plays* joués par des villageois ou dans les *Miracles* représentés dans les villes, aussi bien que dans le théâtre professionnel à ses commencements. Le goût des auditoires londoniens à l'époque élisabéthaine a assuré au comique une importance au moins égale dans leurs spectacles dramatiques.

Le grotesque dans les *Folk-Plays* descend d'une antiquité immense, et les personnages grotesques dans les *Sword-Dances*, les *Morris-Dances*, et les *May-Games* ou autres jeux plus formellement dramatiques, reflètent les victimes du sacrifice païen, hommes ou bêtes. Par suite de l'atténuation de ces cérémonies, elles sont devenues des jeux et elles ont pris une tournure de gaîté, comme c'est le cas dans ces jeux de *football*, dont nous avons parlé. De même un caractère comique s'est attaché à ces personnages. La caricature s'attache facilement aux personnages graves, la parodie à la tragédie, aussitôt que les spectateurs perdent l'admiration et la foi qu'ils avaient en eux. C'est ainsi que le personnage grotesque principal des *Folk-Plays* porte une queue de vache ou de renard, ou encore se revêt d'une peau de veau. Le *Hobby-Horse* est un homme qui représente un cheval. Il s'agit là de sacrifices de bêtes, mais dans le jeu de Haxey, en Lincolnshire, on fait encore aujourd'hui un grand feu, aux flammes

duquel on expose le « fou » (1) ; et, dans d'autres jeux, on fait semblant de tuer le « fou » à coups d'épée, comme dans le jeu de Revesby (2). A ce fort ancien fond de tradition s'ajoutent d'autres éléments, qui le transforment et qui se révèlent dans les différents noms qu'on trouve attachés à ce personnage grotesque. On le confond volontiers, d'ailleurs, avec d'autres, et c'est ainsi qu'il se trouve sous les noms de *Fool*, *Squire*, *Hobbyhorse*, *Tom*, *Clown* et *Beelzebub*.

Le nom de Beelzebub reflète l'influence des diables chrétiens au moyen âge, dont on assimilait l'idée à l'idée des anciens grotesques d'autant plus facilement que ces derniers avaient la figure noircie. C'est ainsi que le *Vice* des Interludes est le familier du Diable, qu'il tourmente, et qui, à la fin de la pièce, l'emporte sur son dos vers l'enfer. Les diables contribuent, en effet, dès l'époque des *Miracles*, à l'élément comique, par leurs hurlements et par le grotesque de leur apparence, aussi bien que par les Tutivillus des *Towneley Plays*.

Le *Vice* des Interludes est à mi-chemin entre les anciens grotesques des *Miracles* ou des *Folk-Plays*, et le genre particulier de grotesques qui va s'établir au théâtre élisabéthain et qui se signale par le nom de « fool ». Le *Vice*, en effet, représente un type d'amuseur professionnel qui commence à remplacer les types grotesques populaires dès les *Miracles* même, tout en s'assimilant certains éléments de ces anciens types. Ainsi, en 1562, à Chelmsford, on fait faire « une cotte de Vice », et, en 1564, l'inventaire des effets signale « 2 cottes de Vice, et 2 dagues » (3). C'étaient sans doute des habitants de la ville qui jouaient les rôles de *Vice*. Mais à Bungay, en 1566, on engage un Vice professionnel pour amuser les spectateurs avant et après les *Miracles* (4).

(1) Chambers, vol. I, p. 150.

(2) *Ibid.*, vol. I. p. 208.

(3) « Unto Willm. Hewet for makinge the vices coote ». « 11 vyces coats, and 11 scalpes, 11 daggers » Chambers, vol. II, p. 346.

(4) « To Kelsaye, the vyce, for his pastyme before the plaie, and after plaie, both daies, 11 s. » *Ibid.*, vol. II, p. 343. Il apportait avec lui sans doute ses habits et tout son appareil.

Les farces et Interludes démontrent l'importance de ce type de personnage qui porte le nom de *Vice* ou de *Fou*, et on comprend facilement comment le grotesque professionnel, le Fou des sotties, le Fou des compagnies ambulantes, le Fou de Cour ou Fou domestique, a dominé dans le théâtre professionnel et public.

Quant au nom de « Vice », entre parenthèses, il nous sera peut-être permis de suggérer une explication qui pourrait mettre d'accord M. Chambers et M. Cushman (1). Le rôle le plus important dans toutes ces pièces, Farces, Interludes, Moralités, était celui du meilleur acteur, c'est à dire de l'amuseur principal, du Fou de la compagnie. De même les comédiens, Tarleton et Kempe furent renommés au théâtre élisabéthain bien avant que ne le fussent Alleyn et Burbage, qui étaient tragédiens. Dans les premières pièces, farces ou Interludes, comme dans les *Folk-Plays*, le rôle principal est nettement celui du Fou. Quoi qu'il en soit de son origine, sa fonction est purement comique. Le nom du Fou s'accorde avec son rôle. Plus tard, la vague de symbolisme moral a moralisé le théâtre aussi bien que la littérature, elle a moralisé jusqu'à la folie. Le personnage principal au théâtre, qui est universellement connu sous le nom de Fou, se met donc à représenter un défaut moral, *un vice*, qu'il faut corriger. Mais c'est toujours le même type d'acteur, c'est l'acteur principal, qui le joue sur la scène. Nous remarquons cette transition d'idées dans l'Interlude ou Moralité de Medway, qui fut représenté devant Henri VIII en 1513. C'est le rôle du *Vice* qui y était le plus important, mais selon l'opinion contemporaine, ce fut « le rôle du *Fou* » qui en parut le meilleur à l'auditoire (2). Celui qui représente un vice s'appelle donc toujours le Fou. Le nom de « Vice » ne paraît que bien plus tard, par exemple dans *The play of love*, par Heywood, et le rôle naturel de l'acteur principal a déjà pris le dessus sur le rôle moral qu'on lui a infligé pendant quelque temps. En somme, lorsque le *nom* de Vice a percé, le *rôle* du Vice est rede-

(1) Voir Chambers, vol. II, pp. 203-204, et Cusham *The Devil and the Vice in English Dramatic Literature*, pp. 63, 68.

(2) Voir Chambers, vol. II, pp. 201, 204, 443; Collier, vol. I, p. 68.

venu, en grande mesure, simplement le rôle de l'amuseur principal, c'est à dire le rôle du Fou. Ainsi, de même que le nom de « Fou » a persisté dans la Moralité, le nom de « Vice » a persisté lorsque la fonction de l'acteur principal a changé de nouveau. Le *Vice* dans *The play of the weather*, par Heywood, n'a aucune signification morale, et dans *Horestes*, il représente une vertu (1).

Quoi qu'il en soit du nom du *Vice*, il faut constater que ce personnage grotesque se développe dans deux sens. Dans un sens, comme nous l'avons déjà remarqué, il se rattache indirectement à l'humour réaliste, lorsque le caractère typique se revêt d'un nom personnel et de caractéristiques individuelles. Alors cet élément se fond dans l'humour et l'étude de caractère, dont nous parlerons plus tard. Dans l'autre sens, il reste impersonnel, type de l'esprit critique et abstrait, et il s'assimile, comme personnage de théâtre, au sot de Cour.

Le Sot ou Clown, proprement dit, du théâtre élisabéthain, se distingue donc des autres personnages par le fait de son détachement de la vie et des émotions, c'est à dire, en somme, de la réalité. C'est en vertu de ce détachement que le terrible Henri VIII permettait la plus grande licence à Will Summers, son Fou. La folie prétendue n'est pour la plupart du temps qu'un prétexte, comme un symbole de ce détachement. Ainsi Touchstone, dans *As you like it*, selon le Duc, « se sert de sa folie comme d'un déguisement ; protégé ainsi, il lance ses dards d'esprit » (2). D'autre part, la critique de la vie se fait aussi par des Fous véritables, tel le Fou dans *King Lear*.

Dans ces personnages, la bouffonnerie et l'esprit abstrait se réunissent, et il faut distinguer là entre l'influence populaire et l'influence littéraire. L'histoire de l'évolution du type nous permet aussi de faire dériver l'élément grotesque du fonds populaire, et l'élément abstrait du fonds cultivé. Mais il est bien évident que les amuseurs professionnels et les acteurs de farces, bien avant

(1) *Merry Report* et *Courage* (*I Courrage Called am*, éd. 1567, sig. B. 1).

(2) « He uses his folly like a stalking-horse and under the presentation of that he shoots his wit ». Act IV, sc 4.

l'époque de Shakespeare, avaient donné au populaire le goût des jeux d'esprit en monologue ou en dialogue, des quiproquos, des calembours, d'une logique abracadabrante, aussi bien que de la bouffonnerie et du gros sel accompagnés de Gigues au son de la flûte et du tambour. Le goût public tenait donc à ces personnages dans les deux aspects, qu'on voit assez clairement représentés par les premiers Clowns de Shakespeare. Dans *The two gentlemen of Verona*, on commence avec Speed, qui tient un dialogue amusant avec Proteus, le maître de son camarade Launce, ensuite avec son maître Valentine. Peu après, Launce entre seul, avec son chien, et débite un monologue, seule raison d'être de la scène. Cela se répète plus tard. Ensuite, les deux se réunissent, et ils s'adressent à tour de rôle d'une façon comique au chien qui est censé les écouter (1). Et ainsi de suite. Il y a là de la bouffonnerie, des jeux de mots, et de la satire soi-disant inconsciente. L'auditoire élisabéthain ne pouvait pas en avoir trop, et les acteurs comiques exagéraient encore, par vanité professionnelle, à ce que prétend Hamlet. Les œuvres de Greene qui, nous le savons, cherchait avant tout le succès populaire, donnent beaucoup de place à cet élément, et fournissent des exemples typiques. Dans *Orlando Furioso*, Orgalio, page d'Orlando, est un peu le parasite à la manière de Plaute. Tom et Ralph sont des Clowns rustiques. Tom s'habille en femme, et rappelle la *Bessy* grotesque des *Folk-Plays*. Il y a là encore un violoneux comique. Dans *A looking-glass for London*, le fou et bouffon en chef est « Adam, the Smith's Man » (2), avec un Clown qui paraît être gentilhomme, des rustres ivres, et Alcon, un « pauvre homme », qui parle parfois en dialecte. Dans *Friar Bacon*, nous trouvons un véritable Fou de Four, Ralph Simnel, qui raille son maître, le prince Edward, avec Miles, le serviteur du sorcier Bacon. Tous les deux, ils tiennent un peu du Zany, du serviteur d'un amuseur qui imite d'une façon risible les gestes

(1) Act I, sc. 1 ; act II, sc. 1, sc. 3, sc. 5 ; act III, sc. 1 ; act IV, sc. 4.
(2) « L'employé du Forgeron ».

de son maître, rôle qu'on voyait fréquemment joué par les anciens Vices, comme aujourd'hui par les Clowns de cirque modernes (1). Ainsi Simnel se pavane, déguisé en Prince, et Miles parodie les merveilles de l'art de Bacon. Comme le Vice ancien, Miles tourmente un Diable que Bacon envoie pour l'attraper, et, en fin de compte, met des éperons, se met à califourchon sur son dos et le mène ainsi dehors, tandis que le Diable pousse des hurlements, en gagnant le chemin de l'enfer. Miles, d'ailleurs, parle volontiers en couplets à la manière de Skelton, qui est le type de l'humour bouffon du moyen âge, comme fait également le frère Hugh dans *Edward I*, de Peele. Dans *James the fourth*, il y a un fou ordinaire, Slipper, qui danse le *hornpipe*, Nano, le nain, un personnage importé d'Italie, et un Français comique, vantard et assassin, qui parle un dialecte macaronique.

Ces quelques exemples permettent de voir jusqu'à quel point la conception primitive s'est développée ; on le voit surtout en les comparant avec le simple Vice-Bouffon tel que nous le présente, pour citer encore cette mauvaise pièce qui date à peu près de la même époque, Sublte Shift *alias* Knowledge dans *Sir Clyomon*. L'art littéraire a déjà ajouté infiniment de variété à ces personnages. Plus tard encore, comme dans les pièces de Shakespeare, les deux tendances principales de l'esprit comique, que nous avons signalées au commencement et dont les œuvres de Greene fournissent des exemples variés, se cristallisent et s'éloignent l'une de l'autre. Les types primitifs du pur grotesque disparaissent pour faire place au type de l'esprit abstrait qui domine, c'est à dire au Fou de Cour. Ainsi Feste dans *Twelfth Night*, se moque des « anciens Vices », qui sont évidemment démodés (2). La tendance réaliste, individualiste et humoristique, en outre, tend de plus en plus à transformer le pur grotesque en étude de caractère. Nous apercevons cette tendance dans la moralité *Like Will to Like*, dans les exemples pris dans les œuvres de Greene et il est

(1) Remarquez que les fous se servaient eux-mêmes de « zanies » quelquefois : « the fool's zanies », *Twelfth Night*, act I, sc. 5.

(2) « Like to the old vice, act IV, sc. 2. »

parfois bien difficile de démêler dans les œuvres de Shakespeare les caricatures grotesques et les véritables études de caractère.

Cela nous ramène à la seconde division de l'élément comique et nous voyons déjà qu'elle est de beaucoup la plus importante, vu que l'humour réaliste, même au commencement de l'époque, tend à absorber et à transformer la première, dont il ne reste que le personnage formel du Fou ou Clown et qui ne paraît, après tout, dans Shakespeare, que dans dix pièces sur trente-sept (1).

L'humour réaliste, qui provient non seulement de l'observation mais aussi de la sympathie créatrice, se signale dès les Miracles, comme nous l'avons déjà remarqué (2). On ne saurait nier, pourtant, que cet élément, si profondément caractéristique qu'il soit de la psychologie du peuple anglais, ne se fait pas autant remarquer dans les Interludes et Moralités qui devancent le théâtre élisabéthain, ni dans les premiers exemples de ce théâtre. D'un côté l'idée fondamentale de la Moralité s'opposait à ce réalisme, en exigeant pour ses personnages, des types et non pas des individus. C'est donc par exception qu'on trouve un *Everyman*, où le caractéristique domine sur l'abstrait, où la leçon morale se développe par des moyens véritablement dramatiques. D'autre part, il faut voir dans les farces et interludes l'œuvre d'amuseurs professionnels, moins solidaires de la psychologie nationale, par leur métier et par leurs buts, que les auteurs et les acteurs des *Miracles*. La satire domine dans les pièces de Heywood et il faut en somme attendre l'œuvre d'un auteur amateur et une représentation à l'université de Cambridge pour retrouver l'ancienne sève populaire et humoristique dans *Gammer Gurton's Needle*. Il faut remarquer encore que l'étude humoristique de caractère demande plus de développement que le simple grotesque ou la caricature. L'Interlude ne pouvait pas se permettre les longueurs des *Miracles*, ni des pièces de théâtre en cinq actes. Les farces de Heywood

(1) *The Two Gentlemen of Verona, The Comedy of Errors, Love's Labour's Lost, The Merchant of Venice, As You Like It, The Taming of The Shrew, All's Well that Ends Well, Twelfth Night, King Lear, Othello.*
(2) Voir pp. 9-10.

n'ont guère qu'un millier de vers en moyenne et Rastell fait une Moralité qui « durera une heure et demie, si vous jouez tout, mais si bon vous semble vous pouvez en omettre beaucoup et dans ce cas elle ne durera pas plus de trois quarts d'heure (1) ».

Il n'est donc pas trop osé de dire que des influences artificielles et des conditions particulières ont masqué, pendant quelque temps, la tendance naturelle qui poussait le spectateur anglais vers l'humour réaliste et qu'elles ont accoutumé ses goûts à des effets comiques plus sommaires. Il est bien évident que le public du commencement de l'époque élisabéthaine se contentait de ces effets et qu'il a fallu un art littéraire plus élevé et la belle conscience artistique des génies dramatiques pour ramener ses goûts dans la bonne voie et pour la guérir de sa passion pour l'humour grotesque du primitif théâtre professionnel de l'époque précédente. Le bel art d'un Shakespeare essayera de chasser le mauvais art des premiers « players » et ses personnages humoristiques, pris sur le vif, véritables études de caractère, feront appel à des goûts un peu oubliés et seront applaudis chaleureusement. L'humour rentrera dans ses propres fonctions dans l'art et auprès du peuple anglais, en s'attachant à la vie générale dont il représente un aspect particulier au lieu de la représenter caricaturée. Ainsi donc nous trouverons, dans *Twelfth Night*, Sir Toby Belch et le merveilleux Malvolio côte à côte avec le clown Feste ; c'est l'humour réaliste qui s'ajoute à l'esprit abstrait.

Nous serions pourtant loin de la vérité historique si nous représentions une telle réforme comme étant accomplie à n'importe quelle période de l'époque élisabéthaine. Soyons réalistes pour un instant et rappelons-nous que l'auteur dramatique n'avait pas à se débrouiller seulement avec son auditoire, mais aussi avec le gérant de sa compagnie et avec les acteurs. Or, les gérants et

(1) *The Nature of the Four Elements* (Hazlitt-Dodsley, vol. I). « Which interlude, if the whole matter be played, will contain the space of an hour and a half, but if you list you may leave out much of the said matter..., and then it will not be past three quarters of an hour of length. » Parmi les pieces de Heywood, *A play of Love* est la plus longue, avec 1573 vers, *Johan Johan* la plus courte, avec 680 vers.

les acteurs sont d'habitude encore plus embourbés dans les traditions que ne le sont les spectateurs. Il en est ainsi aujourd'hui et il en était ainsi au Globe et encore plus au Hope peut-être. Les uns songent à la caisse, les autres à la caisse et à l'accueil du public, et tous sont d'avis que ce qui a réussi hier doit réussir aujourd'hui et demain. On était loin des *Trades Union* d'auteurs dramatiques, solidaires avec les acteurs et le personnel, tels qu'on les voit à Paris. Henslowe avait à ses trousses des auteurs à tout faire, qui étaient de piètres travailleurs sur commande, et même le fier Ben Jonson accepte de lui un salaire. Quant aux rapports entre auteurs et acteurs, un pamphlet de Dekker nous renseigne à ce sujet. Le poète est comme un médecin qui guérit l'acteur de la maladie de la pauvreté, l'acteur n'a besoin de lui que pour fournir des pièces à succès populaire et ne l'aime que dans la mesure de son besoin (1). Dekker compare ensuite le poète à Ocnus, « qui passe son temps en enfer à faire des cordes; car pendant qu'il les tord, un âne qui se tient à côté de lui les dépèce en les mordant, et cet âne, c'est l'auditoire aux mains dures (2) ». Quelle que fût l'influence de l'auditoire, — on s'accoutume à ces boutades, — il ne faut pas négliger les dents des acteurs. Que de pièces les grands acteurs et les grandes actrices n'ont-ils pas dépécées de notre temps ? Les auteurs ne manqueront pas pour en témoigner. Étudions donc, à une époque plus reculée, les éditions théâtrales des œuvres de Shakespeare qu'a faites le grand acteur Garrick pour son propre usage. Lisons donc le cri du cœur dans *Hamlet* : « Que ceux qui jouent le rôle de clown n'en disent pas plus que ce qui est écrit dans leur rôle... cela témoi-

(1) « Being demanded how poets and players agreed now, « Troth » says hee, as phisitions and patients agree, for the patient loves his doctor no longer then till hee get his health, and the player loves a poet se long as the sicknesse lyes in the two-pennie gallery when none will come into it », *A Knight's Conjuring, Done in earnest, Discovered in jest* (1607), éd. Percy Society, 1842, p. 76.

(2) « Hee workes but like Ocnus, that makes ropes in hell; for as hee twists, an asse stands by and bites them in sunder, and that asse in no other than the audience with hard hands », *ibid.* p. 77.

gne d'une ambition misérable (1). » Or nous avons signalé le fait que les acteurs principaux, les vedettes élisabéthaines furent précisément ceux qui sont visés dans cette critique, au moins ceux du début de cette époque. Il est donc bien permis d'attribuer l'excès du comique grotesque, en partie au moins, à ces influences professionnelles. L'acteur Kempe, par exemple, de la compagnie du Lord Chamberlain, voudrait avoir un rôle bien nourri et dans le genre connu, voilà Bottom, grotesque, hideux, coiffé d'une tête d'âne, qui se rue dans le monde exquis de la féerie, pour faire éclater des rires exécrables (2). Faut-il tout attribuer au spectateur ? Mais voici Béatrice et Benedick, voici Malvolio, qui attirent également les spectateurs de tout calibre, au parterre comme au balcon, aux galeries comme aux loges (3). En tout cas, sachons au moins gré à Kempe d'avoir exigé des rôles importants, vu que ses exigences nous ont peut-être valu Falstaff aussi bien que Bottom. (Serait-ce par hasard à Falstaff que nous devons la locution « fat parts » ?) Shakespeare s'est bien vengé, d'ailleurs, des exigences et de la vanité des acteurs et s'en est bien moqué en créant le personnage précisément de Bottom, surtout dans la scène délicieuse où celui-ci se vante de ses qualités d'acteur et revendique pour lui le plus beau rôle (4).

Citer les exemples de l'influence du goût pour le comique en général, ce serait donner une liste à peu près complète des pièces du théâtre élisabéthain dans la période dont nous nous occupons, depuis les singeries qui gâtent la belle tragédie de *Faustus* jus-

(1) « And let those that play your clowns speak no more than is set down for them..that's villainous, and shows a most pitiful ambition in the fool that uses it. » *Hamlet*, act III. sc. 2. Il s'agit bel et bien de l'ambition de faire rire l'auditoire, coûte que coûte, et de se faire valoir.

(2) *A Midsummer Night's Dream*, act III, sc. 1; act IV, sc. 1.

(3) Voir les vers connus de DIGGES, en préface des *Poems* de Shakespeare, ed. 1640 :

Let but Beatrice
And Benedick be seen, lo, in a trice,
The Cockpit, Galleries, Boxes all are full,
To hear Malvolio, that cross-gartered gull. »

(4) Act I, sc. 2.

qu'au personnage mystérieux de Caliban, dans *The Tempest*. Le phénomène n'est nullement moins éclatant, d'ailleurs, aux époques suivantes, lorsque l'influence de la Cour sur le théâtre se fait sentir davantage ; les Fletcher, Massinger, Ford et Shirley ne le cèdent en mauvais goût sous ce rapport à n'importe qui de la période élisabéthaine proprement dite; au contraire ils surenchérissent sur leurs prédécesseurs en matière de grossièreté.

L'étude des œuvres de Shakespeare nous fournira des critériums utiles pour nous éclairer sur les avantages et les défauts de ces influences. Démêlons d'abord les critiques principales dont on a, à maintes reprises, accablé ce goût du comique que manifestait le théâtre élisabéthain. Le comique grotesque et bouffon l'aurait emporté sur l'étude humoristique de caractère. Le comique aurait fait une irruption néfaste dans la tragédie, dont la belle poésie et les belles émotions jurent avec cette bouffonnerie triviale et incongrue. Enfin l'élément comique serait pour la plupart du temps un hors-d'œuvre qu'on sert dans des épisodes qui n'ont aucun rapport avec le sujet des pièces et aurait exercé par conséquent une influence néfaste sur la construction des pièces. On ne saurait nier la justesse de ces critiques et on peut les justifier même en citant des pièces de Shakespeare.

En effet, Shakespeare ne s'est pas ménagé pour être agréable à ses acteurs comiques et à l'auditoire. Nous avons déjà cité l'exemple de Bottom et on peut y ajouter Boult et les autres proxénètes dans *Pericles*. Les rôles de Launcelot Gobbo, dans *The Merchant of Venice*, de Launce et Speed dans *The two Gentlemen of Verona*, de Feste dans *Twelfth Night*, sont larges et donnent beaucoup de liberté à l'acteur. Dans *Twelfth Night*, le dialogue au commencement de l'acte III, sc. 1, est un simple hors d'œuvre, comme le sont les facéties de Launce avec son chien. Même dans *King Lear*, le Fou adresse des apartés obscènes ou satiriques à l'auditoire et sort pour ainsi dire de l'action (1). Cela lui fait du

(1) « She that's a maid now », etc., act I, sc. 5 ; « I' ll speak a prophecy », etc., act III, sc. 2.

moins des exits heureux. Dans *Twelfth Night* également c'est Feste qui dit le mot de la fin et qui termine la pièce par une chanson et une danse grotesques. De même Malvolio et même la gracieuse Viola sont entraînés dans un monde de pure farce, dans les scènes de la chambre noire et du duel (1).

Mais, si grand plaisir que Shakespeare prît lui aussi aux tournois d'esprit et au jeu de caractère humoristique, nous ne manquons pas d'indications, théoriques et pratiques, sur le souci artistique qu'il manifeste à cet égard comme à bien d'autres. Nous avons déjà cité un passage de Hamlet à propos des Clowns et il faut remarquer combien il souligne l'importance qu'il y a à considérer « les questions nécessaires de la pièce (2) », auxquelles nuisent les facéties placées en hors d'œuvre. Or tout se lie à cette conception de l'unité de la pièce. Pour réaliser une telle conception il faut bien que les épisodes comiques se rattachent au thème principal et que l'auteur ne les intercale pas simplement à volonté et sans lien. Cela entraîne la nécessité d'un intérêt réaliste même dans les personnages grotesques, c'est à dire, l'étude de caractère humoristique, car l'esprit abstrait pur ne peut pas partager la vie commune des hommes et ne peut pas s'y rattacher. De même l'intérêt comique ne doit pas nuire à l'ensemble psychologique de la pièce. Shakespeare a fait son possible dans tous ces sens. Les exemples sont trop nombreux et trop fréquents pour qu'on n'y voie que des arrières-pensées de la critique moderne.

Parfois le poète se risque à restreindre le rôle d'un clown qu'il a introduit. Le clown dans *Othello* ne paraît que dans une seule scène et ne côtoie jamais le personnage tragique du héros. Dans *Romeo and Juliet*, Peter paraît peu et se borne à faire des facéties avec ses camarades. Mais son parti pris est évidemment de saisir hardiment les orties, qui ne font de mal que si on les frôle et de cueillir des fleurs à côté d'elles, de se servir de ce goût et d'y satisfaire pleinement, tout en faisant du beau théâtre. Le Clown

(1) Act IV, sc. 2 ; act III, sc. 4.

(2) « Though in the meantime some necessary question of the play be then to be considered. »

contribue malgré lui, pour ainsi dire, à l'ensemble de la pièce et se transforme en interprète de merveilleuses études de caractère.

La tragédie de *Hamlet* met en scène des fossoyeurs grotesques et ne pourrait guère se passer de ces facéties effrayantes, cette gaîté macabre, qui fait frissonner ce prince qui s'abîme dans la contemplation devant la tombe creusée, — il ne le sait pas encore, — pour sa bien-aimée. L'auditoire veut-il voir la folie grotesque ? Voici Hamlet, voici Ophélie, voici le roi Lear, suprême exemple de la tempête dans les âmes humaines. Dans *Much Ado about nothing*, le poète, avant de nous ébranler par l'infortune tragique de Hero, nous a fait voir les policiers grotesques. Au beau moment tragique (1), nous nous souvenons que Dogberry est là dans les coulisses, gesticulant, braillant, tenant dans ses griffes les véritables malfaiteurs, impatient de faire son entrée pour tout éclaircir. Le clown est devenu le véritable *deus ex machina*, en vertu de cette intervention soudaine et efficace ; c'est lui le maître-ressort du dénouement. Le problème se résout grâce à un grotesque qui déjoue toutes les finesses d'un Don John, d'un Borachio, auxquelles Claudio et tous ces autres messieurs se laissent prendre. Voilà un beau commentaire ironique sur le jeu incertain du hasard qui tisse l'étoffe de la vie humaine. « Ce que vos sagesses n'ont pas pu découvrir », dit Borachio, « ces plats imbéciles l'ont éclairci (2). » De même que Dogberry et ses camarades, le clown Touchstone est indispensable à la gaie société de *As you like it*. Il sort de son crâne peu ordinaire, comme d'un violon fêlé, une musique qui se fait l'écho parfois d'une critique désillusionnée, de l'insousiance enjouée et du romanesque échevelé de la vie aventureuse de l'Arcadie. Rosalinde, insolente dans ses habits d'homme et la douce Celia se laissent guider à travers la forêt d'Arden, par ce Touchstone qui gambade le long du chemin, en jouant avec sa marotte et le cliquetis de ses clo-

(1) Act IV, sc. 1. Dogberry et Verges ont déjà arrêté Borachio et Conrad, act III, sc. 3.

(2) « What your wisdoms could not discover, these shallow fools have brought to light », act V, sc. 1.

chettes. C'est un tableau irrésistible de la Jeunesse même qu'entraînent le Caprice et la Folie dans le printemps de la vie (Touchstone est homme, d'ailleurs : Rosalinde parle de son caractère fidèle et affectueux ; Audrey va l'approfondir dans le mariage ; c'est en vertu de ce caractère qu'il s'attache véritablement à l'action.) Enfin, si le poète lui-même accompagne ses personnages en scène, en se tenant un peu à l'écart pour observer ce monde qu'il a créé, comme Ben Jonson aimait à le faire, sombre Critès ou Macilente cinglant, c'est bien ici qu'on le trouve, diable boiteux plus sympathique, vêtu du costume rapiécé du joyeux Touchstone ou du noir ténébreux dont s'affuble « le mélancolique Jacques ».

Shakespeare n'a pas réussi à réformer le théâtre sous ce rapport, il n'a pas même supprimé complètement le grotesque simple dans ses propres pièces, jusque dans les dernières. Mais, à part de rares exemples dont nous avons cité quelques-uns et en notant la tendance générale de son évolution artistique, on ne saurait se tromper sur les buts qu'il poursuivait. Dans l'ensemble, à mesure qu'il avance dans sa carrière, l'élément comique se rattache plus essentiellement au sujet principal et, au lieu de nuire à l'intérêt romanesque ou tragique, le renforce. Citer des exemples pour ajouter à ceux que nous avons déjà analysés, ce serait citer une foule sans nombre, dès les commencements dramatiques du poète, car la tendance fut fondamentale dans son génie, depuis la Nurse de Juliette jusqu'au Portier et aux sorcières dans *Macbeth* ou le Fou de Lear, depuis Sly dans *The Taming of the Shrew* jusqu'à Malvolio et Falstaff et au triomphe indicible de son imagination dramatique, humoristique et philosophique qui a abouti à Autolycus dans *The Winter's tale* et à Caliban dans *The Tempest.*

Les œuvres de Shakespeare nous fournissent donc des exemples des défauts causés par l'influence populaire sur ce point spécial, et nous offrent des indications que précise l'étude de son évolution artistique. L'œuvre de Ben Jonson signale les mêmes défauts. Mais Ben Jonson a essayé d'en triompher par un procédé différent. Au lieu de développer le comique dans le sens du drame, il a voulu développer le drame dans le sens du véritable comique. Ainsi, au

lieu de développer des personnages comiques dans le cadre d'un sujet romanesque, il a pris comme donnée même de ses pièces l'humour caractéristique, de sorte que l'étude satirique de caractère devient chez lui un but unique. Il s'est éloigné par trop du goût du public et en même temps des véritables fonctions du théâtre, par cette logique trop stricte et trop exclusive. Mais c'est à un véritable dilemme que cette comparaison nous amène et les pièces de Shakespeare nous fournissent des textes concluants sur ce point.

En effet, dans les comédies et même dans certaines histoires de Shakespeare l'intérêt comique dépasse l'intérêt que présente le sujet principal. Nous ne voulons pas affirmer que tel a été le cas en ce qui concerne l'auditoire élisabéthain qui, nous l'avons déjà remarqué, demandait surtout des péripéties romanesques et qui s'y intéressait avant tout. Mais devant la critique littéraire, la partie sérieuse manque d'intérêt si on la compare aux épisodes humoristiques. C'est ainsi que le roi Charles I^er^, dans son *in-folio* des œuvres de Shakespeare, a changé les titres de *Twelfth Night* et de *Much Ado about nothing* en « Malvolio » et « Benedick and Beatrice ». Ces personnages dominent les pièces par l'intérêt que présente l'étude de caractère humoristique. Il en est de même pour d'autres personnages secondaires. C'est tout juste si on n'incline pas à considérer *The Merchant of Venice* comme la tragédie de Shylock, si on ne s'enhardit pas à dire que Falstaff domine tant dans *Henry the Fourth* que le poète s'est trouvé dans la nécessité de le faire mourir avant de mettre en scène Henri V. Cela tient en grande mesure à ce fait que ces pièces, et d'autres, sont appuyées sur des données connues par un auteur qui dramatise les histoires et les contes qu'il trouve sous sa main. Ce procédé lui laisse peu de liberté en ce qui concerne les caractères du sujet principal, lesquels ne sont souvent que des marionnettes qu'il tient au bout d'un fil et qui agissent selon les exigences du conte. De même que les contes et les anciennes chroniques, l'auditoire se contentait des péripéties sans trop subtiliser sur les caractères et les vraisemblances. Beaucoup

de pages exquises ont été écrites pour analyser les caractères des Claudio et Hero, des Hermia, Lysander et Demetrius, des (osons-nous le dire ?) Portia et Bassanio, qui en vérité ne font qu'analyser les péripéties. Ces jeunes premiers et ces jeunes premières sont obligés d'être convenables, non pas comme ceux du monde réel, selon les conventions de la société, mais selon les conventions des péripéties et du dénouement, qui sont arrêtés d'avance. La fadaise est une maladie presque inévitable pour les héros et les héroïnes des comédies romanesques ; on s'en aperçoit également dans le théâtre moderne. La partie principale de ces pièces développe donc une intrigue et non des caractères.

Dans *A Midsummer Night's Dream* il y a un jeu mathématique de Variations et de Combinaisons entre les quatre jeunes gens, selon l'influence d'un philtre d'amour. Le jeu finit lorsqu'il finit, simplement parce qu'il est temps qu'il finisse. Le caractère de Helena, tant discuté, est obligatoire ; elle s'accommode aux péripéties et ne les produit point. Prenons au sérieux le caractère de Claudio. Mais il est détestable. Il tombe amoureux de Hero, victime du coup de foudre habituel. Il prête l'oreille au moindre soupçon et se laisse convaincre que cette vierge douce est un monstre de luxure. Pourtant il continue les préparatifs du mariage pour faire un coup de théâtre à l'église même, pour diffamer publiquement sa bien-aimée. On croit que Hero en est morte et notre héros se trouve capable de railler narquoisement son père éploré et de tenir de gais propos avec Benedick (1). Enfin, apprenant que Hero est innocente, il la reprend avec une insousiance parfaite qui, d'ailleurs, ne paraît pas la froisser (2). Mais il est néanmoins le héros de la pièce. Décidément on ne saurait pas le prendre au sérieux comme caractère et par conséquent on ne s'intéresse pas à lui et on saute les pages pour retrouver Benedick et Beatrice. Là, il s'agit des créations de Shakespeare, qu'il déve-

(1) Act V, sc. 1, « We had like to have our two noses snapped off with two old men without teeth .» Il se moque même du mariage de Benedick !

(2) Act V, sc. 4. Il épouse une inconnue, en débitant des facéties. Elle se dévoile, et c'est Hero. « Tiens, dit-il, encore une Hero ! » Et c'est tout.

loppe comme bon lui semble, avec amour, et qui même paraissent quelquefois se développer toutes seules par la force élémentaire de son génie prométhéen, tel Falstaff. Nous y retrouverons la vie réelle où les actions et le caractère se lient ensemble inextricablement. Nous la retrouverons également dans les héros tragiques, dont le sort reflète la logique du hasard et du caractère unis, confondus l'un dans l'autre. Ajoutez à la logique du hasard la logique du caractère, et *Much Ado* se transforme en *Othello* ; Claudio, faible et mesquin, cède la place au grandiose « Moor of Venice », et le thème principal domine et absorbe tout l'intérêt (1).

Ce n'est donc que dans la tragédie que Shakespeare a réussi complètement à résoudre le dilemme auquel nous avons fait allusion. Quant aux comédies et, dans un moindre degré, aux histoires, si le goût manifesté par le spectateur pour les péripéties romanesques a fortement nui à la qualité d'ensemble des pièces, si l'intrigue par conséquent a banni dans une large mesure l'étude de caractère, néanmoins le spectateur a racheté ces défauts par le fait qu'il a apprécié comme il convenait le grand comique. Si le spectateur n'a pas sifflé Claudio, du moins il a applaudi Falstaff et Malvolio.

Pour tout résumer, il faut admettre les critiques courantes sur l'influence du goût populaire à l'égard de l'élément comique au théâtre, mais il ne faut pas se borner à en blâmer le spectateur. Si, par exemple, le Clown paraît succéder aux personnages humoristiques et réalistes des *Miracles*, à tel point qu'il faut que Shakespeare s'en débarrasse autant que possible, nous devons y voir autant l'influence du théâtre professionnel, des acteurs et des circonstances, que celle des spectateurs.

Quant au grotesque incongru dans la tragédie, la digestion du spectateur élisabéthain était, à cet égard, bien plus robuste que la

(1) Il y a beaucoup de ressemblances dans les situations. Mais la différence psychologique est énorme. Toute la merveille du développement du génie du poète se révèle dans une comparaison de passages parallèles tirés des deux pièces.

nôtre et il revenait sans broncher à l'illusion tragique. Quant à la comédie de mœurs et à la comédie grotesque, si on ne lui offrait pour le sevrer de ses anciens goûts que *Every Man out of his Humour*, on ne saurait guère condamner le choix qu'il a fait. Il avait bien raison de demander au théâtre de l'action et de siffler ce qui n'en possédait aucune, car toute psychologie dramatique, toute étude dramatique de mœurs doit reposer sur l'action et se développer dans l'action. La faute tenait dans une large mesure aux dramaturges. Ceux qui lui ont offert l'humour réaliste et caractéristique en le combinant avec une intrigue attachante n'ont pas eu à se plaindre du spectateur. Shakespeare d'ailleurs n'est pas seul à avoir réussi. Cet élément a été applaudi dans les belles comédies romanesques et réalistes des Dekker, Middleton et Heywood, pour ne citer que quelques-uns des plus populaires, et il ne tenait qu'aux auteurs dramatiques et aux acteurs de faire sans crainte appel à l'ancien fond d'humour réaliste et sympathique qui existait dans le peuple anglais, au lieu de se contenter du facile succès des facéties.

CHAPITRE VIII

L'intérêt tragique

La tragédie au théâtre élisabéthain, comme genre littéraire, doit son existence à des influences non pas populaires, mais cultivées, et ne s'est pas développée en partant de sources indigènes. Le nom de « tragédie » ne s'applique ni aux drames primitifs liturgiques, ni aux *Miracles* populaires. Ces derniers s'intitulaient simplement des « plays », des « pageants », ou encore, comme à Norwich, des « stories » (1). Ce titre de « story » nous indique la confusion générale qui existait pendant tout le moyen âge à l'égard des genres. La définition de « tragédie » que donne Chaucer (2), par exemple, se rapporte aux légendes épiques, telles les légendes que contient la collection intitulée *The Mirror of Magistrates*, d'où les auteurs dramatiques, plus tard, puisaient à pleines mains des sujets de tragédies. Il s'agit d'un poème dans un style élevé sur un sujet grave qui se termine tragiquement. De même, la Comédie est un poème dans un style moins élevé, sur un sujet moins grave, et qui se termine heureusement. On applique ces définitions peu strictement, d'ailleurs, et on ne se décide pas à classer les Satires dans l'une ou l'autre catégorie. Les dramaturges érudits commencent à se servir des noms de « tragédie » et « comédie »,

(1) « The Story of ye Creacon of Eve », etc. CHAMBERS, vol. II, p. 426.

(2) « Tragedie is to seyn a certayn storie,
As olde bokes maken us memorie,
Of him that stood in greet prosperitee
And is y-fallen out of high degree
Into miserie, and endeth wrecchedly. »

Canterbury Tales, The Monk's, prologue, II, B, 3163-7, éd. Skeat, 1912.

en remplacement des anciens titres « play », ou « interlude », mais sans aucune exactitude. Ainsi Bale écrit des pièces dans le genre des *Miracles* ; il y en a environ 1538, parmi lesquelles *God's Promises* s'intitule « A Tragedye or enterlude », et *John Baptist* « A brefe comedy or enterlude » (1). Ces titres ne datent certainement que des éditions de 1577, mais nous avons déjà signalé l'exemple de la « Comœdia Tragica » de *Christus Redivivus*, imprimée en 1543.

En effet, la véritable tragédie au théâtre en Angleterre doit son origine à l'influence, directe ou indirecte, de l'humanisme, et surtout des tragédies de Sénèque. Dès le commencement du quatorzième siècle, on faisait, en Italie, des tragédies à la manière de Sénèque et des comédies à la manière de Térence et de Plaute, en latin, et destinées, comme celles de Sénèque, à être seulement lues. Bien plus tard, l'influence s'étend en France et en Angleterre, et inspire des pièces dans la langue maternelle, dont quelques-unes sont représentées. Ainsi, on joue en France, en 1552, *Cléopatre captive*, de Jodelle ; des œuvres de Garnier dans le même genre sont imitées en anglais par la comtesse de Pembroke ; Jasper Heywood commence à traduire en anglais les tragédies de Sénèque en 1559 (2), et, en 1561, on représente à la Cour *Gordobuc*, la première tragédie véritable en anglais qui nous soit parvenue. L'intention littéraire et classique domine donc dans tous les antécédents de la tragédie anglaise, dont les commencements, dis-je, tant pour la représentation que pour la littérature, sont dus à l'activité cultivée des écoles, des universités, et de la Cour, et qui ne passe au théâtre public que par l'intermédiaire des influences cultivées. Il en était bien autrement de la comédie même académique. Le goût universel et véritablement anglais a dominé dans la représentation du comique; là, on pouvait bâtir sur des fondations populaires qui existaient déjà,

(1) W. W. Greg, *List of English Plays*, p. 2.

(2) *Troas*, en 1559. Toutes les tragédies furent traduites ensuite, et publiées ensemble en 1581, *Seneca, his Tenne Tragedies*.

et, dans *Gammer Gurton's needle*, on n'avait qu'à ajouter la forme classique extérieure à des fonds anciens et anglais.

Pourtant, même dans la tragédie, toute neuve qu'elle fût comme genre, les anciennes traditions du théâtre et les goûts universels qui dominaient dans tout spectacle dramatique ont modifié profondément l'apport cultivé qui a créé le genre. En effet, si les tragédies de la comtesse de Pembroke ou de Fulke Greville, qui n'ont pas été représentées sur la scène, sont sévèrement classiques, celle qui a été réellement jouée, *Gorboduc*, ne l'est pas, et elle signale l'influence des anciens spectacles et des tendances populaires. La tragédie, même littéraire, aussitôt qu'elle se fait représenter, devient spectacle autant que littérature, et se conforme aux habitudes dramatiques du pays. D'abord, le sujet de *Gorboduc* n'est point classique ; il est tiré de l'histoire légendaire anglaise et d'un auteur anglais, de la *Historia regum Britanniæ*, de Geoffrey of Monmouth. La mise en scène indique sa parenté avec celle des *Miracles*. Dans son journal, Machyn décrit « le grand échafaud dans la salle » à la Cour (1), et dans la pantomime (*dumb-show*), qui précède le quatrième acte, il y a un truc qui rappelle ceux des *Miracles* ; trois *Furies* se lèvent « de dessous la scène, comme si elles sortaient de l'enfer » (2). Il y a des Chœurs, mais il y a aussi des pantomimes dont l'intention est fondamentalement différente de celle des intermèdes de Sénèque. Elles sont comme les anciens déguisements allégoriques et explicatifs, et elles précèdent les actes dont elles résument l'action. Elles servent donc à éclaircir le spectacle et à s'ajouter au spectacle en le doublant, et non pas comme commentaire détaché de l'action passée. A part cela, la construction de *Gorboduc*, Sidney l'a déjà noté, néglige les unités de temps et de lieu. C'était une habitude du théâtre au moyen âge, trop forte en

(1) « After a grett maske, for ther was a grett skaffold in the hall... and the morow after the skaffold was taken done. » *Machyn's Diary*, éd. J. G. Nicholls, Camden Society, p. 275.

(2) « From under the stage, as though out of hell. » éd. J. S. Farmer, *English Dramatists*, p. 126.

Angleterre pour qu'on y renonçât pour un spectacle même classique, et le choix de sujet populaire l'a d'ailleurs presque nécessité.

Les mêmes tendances se révèlent d'une façon encore plus éclatante dans les premières tragédies qui ont succédé à *Gorboduc*, telles *Apius and Virginia* (1563), *Horestes* (1567), *Gismond of Salerne* (1568) et *Cambises* (1569). On pourrait en effet décrire *Apius*, *Horestes* et *Cambises* comme des Moralités tragiques, plutôt que comme des tragédies. La scène est toujours « l'échafaud » (1). Le sujet romanesque de *Gismond* est tiré de Boccace. On ne se soucie point des unités. D'autres éléments encore rattachent la tragédie plus étroitement à l'ancien théâtre. L'élément comique apporte une diversion au drame sérieux, comme dans les *Miracles* (2). Enfin, le réalisme naïf et sans retenue déborde dans la tragédie comme dans la farce, comme autrefois dans les *Miracles*. On produit tout sur la scène, et on n'a cure de faire raconter des meurtres, même des pendaisons, par des envoyés. En 1504, à Cantorbéry, à la fête de saint Thomas, on représenta le meurtre du saint. On a acheté pour cela « un sac en cuir pour contenir le sang », qu'on perce avec une épée louée pour l'occasion (3). De même, dans *Cambises*, nous avons un suicide; l'effusion de sang est indiquée « en piquant une petite vessie pleine de vinaigre ». On écorche, littéralement, un autre personnage, par le moyen « d'une fausse peau », et à un moment donné, Cambises entre, « saignant, avec une épée plongée dans ses flancs » (4). A Coventry, on donne quatre pences à l'acteur qui « fait pendre Judas » (5), et dans *Horestes*, on fait « pendre » Egistus en pleine

(1) « Here let Virginius go about the scaffold », *Apius and Virginia*, Hazlitt-Dodsley, IV, p. 141.

(2) *Cambises* possède un Vice, Ambidexter, Huf, Ruf et Snuf, et deux paysans, Hob et Lob. *Apius* a un *Vice* également, Haphazard.

(3) « For the hyre of a sworde » ; « For a new leder bag for the blode. » Chambers, vol. II, p. 345.

(4) « A little blader of vinegar pricked ». Hazlitt-Dodsley, IV, p. 217 ; « Flays him with a false skin ». *Ibid*, p. 199 ; « A sword thrust up into his side bleeding » *Ibid*, p. 244.

(5) « For hangyng Judas. » Chambers, vol. II, p. 360.

scène, et on l'emporte lorsqu'il est bien « mort » (1). En comparant *Gismond of Salerne*, jouée à la Cour en 1568, et *Tancred and Gismonda*, variante de la même pièce, remaniée en 1591, nous remarquons le développement de ces tendances. La première se sert des anciens trucs des *Miracles*, et fait « descendre Cupidon du ciel », et Mégère « monter de l'enfer » (2), mais elle se passe du piment des « horreurs ». La dernière en ajoute, pour se conformer à la mode du temps, et nous montre Tancred qui s'arrache les yeux et se suicide sur la scène (3).

Quant au style, il n'y avait pas besoin que Sénèque enseignât l'emphase et l'exagération ; les tirades enflées d'Hérode ou de Pilate faisaient depuis longtemps les délices des spectateurs des *Miracles* et donnaient l'exemple aux Preston, auteurs de tragédies. Le théâtre classique, il est vrai, inspire l'idée de la dignité littéraire, mais ce n'est pas entièrement la faute de Sénèque si l'on aboutit d'abord à la boursouflure. D'autre part, les tendances moralistes de l'époque se plaisaient aux sentences morales de Sénèque et on adoptait également de lui le lyrisme épanoui et le dialogue artificiel en répliques courtes et épigrammatiques.

Ainsi, dans la tragédie, comme dans la comédie, les influences littéraires s'ajoutent aux traditions du théâtre indigène, pour former un nouveau produit qui enregistre les préférences du goût public en matière de spectacle. Ce produit ne retient de l'apport étranger que ce qui peut s'accorder avec ces goûts, tels les « horreurs » et les revenants de Sénèque, et la tragédie se développe dans le théâtre élisabéthain comme un genre particulier et caractéristique. De même que pour la comédie, on exploite toutes les sources pour les dramatiser en tragédies épisodiques mélangées

(1) « Fling him of the lader, and then let on bringe in his mother Clytemnestra, but let her loke wher Egistus hangeth... Take down Egistus and bear him out. » *Old English Literature*, éd. Collier, vol. II, pp. 34-35.

(2) « Cupid commeth down from Heaven » ; « Megaera ariseth out of Hell », éd. J. S. Farmer, *Tudor Facsimile Texts*, F. 9, 14 vo. En 1591 on fait descendre Cupidon « in a cradle of flowers. » Hazlitt-Dodsley, VII, p. 27.

(3) Hazlitt-Dodsley, VII, p. 93.

d'humour, réalistes, et romanesques. Peu importent les boutades de Nash, qui raille les dramaturges populaires de « saigner Sénèque », et de lui prendre « des poignées de discours tragiques » (1). Le fond reste essentiellement national pour le sujet, la construction et le style, et la preuve en est dans le fait qu'on critique la tragédie élisabéthaine surtout d'après des critères classiques. D'ailleurs, on se servait de Sénèque dans la suite comme de tout le monde pour lui emprunter ce qu'on trouvait d'utile pour le moment.

Le génie de Marlowe a consacré l'union de la littérature avec le spectacle tragique populaire. Artiste conscient, il a voulu éloigner l'auditoire des drames écrits en style plat et négligent par des esprits incultes (2) et l'attirer vers la belle tragédie qui traite en nobles vers un sujet grandiose. Mais au fond, son but ne différait guère de celui des auteurs qu'il critiquait, seulement ses moyens étaient infiniment plus amples. *Cambises*, il est vrai, est, pour ainsi dire, une Moralité tragique, tandis que les *Tamburlaine* et *Faustus* sont fondamentalement romanesques. Mais, à part cela, et à part le génie poétique, Marlowe continue à développer la tragédie d'après des bases populaires déjà existantes. *Faustus* traduit sur la scène une histoire courante. Sidney a tourné en ridicule des pièces précédentes dans le même genre que les siennes (3). Le style en est enflé, et elles doivent leur grandeur littéraire à des passages lyriques de toute beauté qui coudoient de folles tirades. Le souci du spectacle domine. D'abord le comique apporte de la variété dans le tragique ; le grand magicien Faustus se rend invisible pour faire des farces au Pape qu'il

(1) « Seneca let blood line by line and page by page » ; « whole Hamlets, I should say handfuls, of Tragicall speeches. » Préface du *Menaphon* de Greene, *Works*, éd. McKerrow, vol. III, pp. 315-316.

(2) « From jigging veins of rhyming mother-wits. » Prologue de *Tamburlaine*.

(3) « You shall have Asia of the one side and Affrick of the other, and so many underkingdoms that the Player, when he commeth in, must ever begin with telling where he is. » *Apologie for Poetry*, p. 52. Sidney raille, au même endroit, la mise en scène naïve, la durée des péripéties et l'élément comique dans la tragédie, pp. 52-54.

empêche de dîner, et un serviteur, en essayant d'imiter le docteur, est épouvanté du démon qu'il fait venir; on se trouve en pleine farce traditionnelle (1). En plus, en fait de spectacle costumé, royalement splendide, *Tamburlaine* montrait au spectateur un cortège de rois asiatiques qui traînent le chariot du conquérant (2). Finalement, comme trucs de scène, les spectateurs admiraient, bouche bée, la cage d'airain dans laquelle Bajazeth, Empereur des Turcs, prisonnier de Tamburlaine, se frappe la tête contre les barreaux et se fait éclater la cervelle (3), ou encore le chaudron tout en flammes, placé en dessous de la scène, et dans lequel le juif Barabas tombait et se faisait rôtir en hurlant désespérément (4). Greene suit pas à pas les succès de Marlowe, en remaniant le genre de *Faustus* dans *Friar Bacon*, et tout dans leurs œuvres signale l'influence du goût de leurs auditoires. La crise de 1588 soulève une formidable excitation patriotique et guerrière, et le théâtre s'est mis à « traiter de Mars, dieu sanguinaire, de faits d'armes et de victoires vaillantes » (5). La tragédie reprend des sujets de *Miracles*. Peele écrit *David and Bethsabé*, et Greene la pièce perdue qui s'intitule *The Historie of Jobe* (6). En effet, quoi qu'il en soit de l'origine littéraire du genre de la tragédie, en passant au théâtre public, il est devenu spectacle populaire, même aux mains des cultivés, tels les jeunes auteurs universitaires dont nous venons de parler. La tragédie prend l'empreinte permanente des goûts publics et du génie particulier de la nation anglaise, y compris les auteurs, en ce qui con-

(1) Sc. 7, sc. 8, éd. Bullen, *The English Dramatists*.

(2) Pt. II, act IV, sc. 4.

(3) Pt. I, act V, sc. 2.

(4) *The Jew of Malta*, act V, sc. 5. C'est la Gueule de l'Enfer qui se répète.

(5) « To treat of bloody Mars, of doughty deeds and valiant victories. » Prologue d'*Alphonsus, King of Aragon*.

(6) Ms. brûlé par le fameux cuisinier de Warburton. Voir la liste reproduite dans Shakespeare, éd. Steevens-Reed, 1803, vol. II, p. 372; « Hist. of Jobe, by Robt. Greene. » J'ai eu de la peine à trouver la référence. *The Cambridge History*, par exemple nous renvoie au Stationers' Register, qui n'en fait pas mention. Aucune autorité sur Greene ne signale le fait que Warburton est seul à nous renseigner sur l'existence de cette pièce.

cerne le spectacle dramatique. Il n'y a pas jusqu'à l'individualiste opiniâtre et classique qu'est Ben Jonson qui ne s'y conforme, plus ou moins, mais jamais aveuglément et sans en avoir conscience. Les œuvres des dramaturges abondent en suggestions critiques. Les *obiter dicta* et la pratique d'un Shakespeare nous fourniront des indications sur l'attitude d'un grand esprit contemporain vis à vis des influences populaires. Nous nous appuyerons donc sur des indications de ce genre en essayant d'établir un calcul des profits et des pertes.

D'abord, quant au sujet et à la construction, question fondamentale dans la tragédie comme dans la comédie, le goût public, avec sa curiosité naïve, déterminait l'objet principal du théâtre, qui était de raconter une histoire, et non pas de traiter un problème, et de la raconter tout au long, et non pas d'en représenter une crise. L'intérêt épique domine dans le drame, et nous ne saurions trop insister sur ce point capital. De là dérive toute la largeur de la conception élisabéthaine du théâtre, qui doit envisager la vie tout entière aussi bien que l'histoire tout entière. Ainsi, dans le mélange du tragique avec des éléments comiques, il ne faut pas voir uniquement l'amour du populaire pour la farce à tout prix ; il faut se rappeler et le réalisme et le grotesque dans l'œuvre des artisans obscurs des églises gothiques, et des auteurs, acteurs et spectateurs des anciens *Miracles*. L'architecture gothique reflète la conception de la vie qui dominait au moyen âge. Elle s'élance, se complique, se divise en formes multiples, elle s'élargit, exprime les pensées les plus diverses, comprend tout, et jamais elle ne se resserre, jamais elle n'exclut. Les critiques du dix-huitième siècle avaient raison, après tout, de comprendre dans le « Gothique » même la littérature de la Renaissance anglaise. L'âme du moyen âge a persisté dans ce peuple foncièrement conservateur, comme elle persiste encore. Si on veut voir revivre ce milieu et cette psychologie, il faut aller en Angleterre, étudier les institutions, les lois, les universités, jeter un coup d'œil sur une illustration dans un journal qui représente une ancienne cérémonie rurale du moyen âge et qui est une actua-

lité (1). Dans ce milieu donc, l'art classique restreint n'avait guère de chances de dominer, car il était opposé à la psychologie du peuple et des auteurs. Si Shakespeare, par exemple, fait entrer dans son drame national de *Henry the fifth* des grotesques, des soldats ordinaires qui s'entretiennent familièrement avec le roi, et des scènes de la vie intime, ce n'est point seulement pour faire de la farce, et ce n'est pas là non plus une découverte géniale, un coup heureux du poète, c'est l'expression d'une conception générale que partagent et l'auteur et le peuple, et qui est renforcée par l'exemple du passé. Une restriction morale seule limite ce théâtre, — nous en parlerons plus tard en détail, — et, de même, une restriction morale, à laquelle s'ajoute la pruderie qui règne depuis la fin du dix-septième siècle, est seule à limiter les divagations du cinéma populaire d'aujourd'hui. Il n'y a rien de plus frappant que la différence à cet égard entre des *films* anglais et américains et des *films* italiens et surtout français. Ces derniers tiennent, malgré tout, à construire une pièce, à faire de l'art conscient, à limiter les péripéties, à exclure les éléments qui nuisent à l'unité de la pièce. Nous avons vu telle pièce qui aurait fait bâiller un auditoire anglais et qui, avouons-le, nous a fait bâiller, mais qui a été vivement applaudie par un auditoire français de province. Des péripéties simples, peu de changement de lieu, point d'élément comique, un cas de conscience, c'est toujours un peu Racine contre Shakespeare. On importe d'Amérique des *Serials* pour donner aux Français le goût du cinéma-roman, sans aucun intérêt sauf celui des péripéties. De même, le mélodrame sentimental et populaire n'a fleuri véritablement qu'en Angleterre de notre temps. Le cinéma commence à le chasser, car il le remplace, mais qui, en Angleterre, ne connaît les centaines de pièces bâclées hâtivement à l'usage du théâtre de l'Adelphi ou du Lyceum, à Londres, et des nombreuses compagnies ambulantes qui jouaient devant des auditoires populaires dans des théâtres de province

(1) Voir le *Daily Mail*, Oct. 30, 1920. Il s'agit de délimiter cérémonieusement la commune de Hythe. Les cérémonies et les « pageants » semblables sont si ordinaires que les journaux ne s'en occupent guère.

qui ne représentaient que des mélodrames ? Cela descend, en droite ligne, du théâtre élisabéthain. C'est le théâtre-roman, sans l'inspiration géniale des auteurs et des spectateurs élisabéthains.

Il ne faut donc pas s'attendre à une révolte trop marquée, même du grand génie littéraire qu'est Shakespeare. Nous avons déjà parlé de la révolte de Ben Jonson, et nous avons vu que même dans ses tragédies classiques, écrites dans un dessein artistique, le poète s'écarte des règles que fournissent ses modèles et frôle de bien près le mélange des genres. Il souligne formellement qu'il garde sa liberté de juger en toute matière selon son bon sens. C'est plus fort que lui, et il a beau blâmer l'auditoire des incorrections de *Sejanus* ou de *Catiline*. Cela est d'autant plus vrai de Shakespeare que celui-ci s'écoutait bien moins que Jonson, tout en étant artiste conscient. En tout ce qui distingue le théâtre romanesque du théâtre classique, il se laissait aller aux tendances populaires en ce qui concerne la tragédie. Il prend des romans ou des histoires pour les tourner en pièces de théâtre, et la tragédie reste au fond « a certayn storie » (comme dit Chaucer) qui raconte des péripéties. Il ne le cède à personne dans le sensationnel de ces péripéties, et dans le réalisme souvent horrible qui en rehausse l'intérêt, et cela jusqu'à la fin de sa carrière. L'élément comique ne manque pas d'y trouver sa place. De même pour le style. Ses tragédies sont faites pour être déclamées ; les beaux discours abondent et font encore aujourd'hui la fortune des acteurs. Ce n'est pas seulement *Tamburlaine*, c'est aussi *Hamlet*, qui a fait les délices du populaire, et pour les mêmes raisons.

Pourtant nous voulons bien qu'il y ait des différences entre *Tamburlaine* et *Hamlet* et entre les premières tragédies de Shakespeare et ses dernières. Ces différences nous fourniront nos critères principaux.

Il est vrai que le poète n'examinait pas de trop près ses sujets. Ce qui pourrait intéresser comme roman l'intéresse comme donnée de tragédie et ce qui pourrait intéresser l'auditoire intéresse l'auteur. Légende britannique tirée de Holinshed, conte romanesque tiré des nouvelles de Greene ou des traductions multiples

courantes, histoires classiques tirées de Plutarque, ici comme ailleurs, il se contente de ce qu'il trouve sous sa main, jusqu'à remanier des pièces démodées pour en tirer une nouvelle ou de profiter de la vogue des tragédies de vengeance. Il ne s'agit guère pour lui d'examiner un sujet pour voir si cela peut faire une tragédie ; il choisit un sujet attrayant comme roman, quitte à s'arranger après pour les moyens dramatiques.

Mais nous avons déjà indiqué la critique que Shakespeare paraît avoir pratiquée à l'égard de la conduite des péripéties et de la mise en scène (1). Il est bien remarquable que les tragédies donnent les meilleurs exemples de ce souci pour l'architecture de ses pièces. Faut-il donc croire qu'en écrivant ces pièces qui expriment le plus haut développement de son génie poétique et dramatique, le poète a été plus conscient des responsabilités artistiques de la littérature ? La tragédie *Othello* donne l'exemple le plus parfait de la conduite des péripéties et de la mise en scène. Dans une autre tragédie, *Hamlet*, on trouve la critique théorique, dont nous avons parlé, qui porte sur la construction et sur la nécessité de subordonner les épisodes comiques à l'action principale. On ne saurait nier qu'il y a, dans ces tendances que nous avons signalées et dans ces cas particuliers, des indications d'une conception plus restreinte du rôle que doit jouer la tragédie surtout. Deux autres considérations renforcent cette hypothèse.

D'abord l'élément comique participe de plus en plus du caractère général de la pièce et de sa qualité tragique. La Nurse dans *Romeo and Juliet* a déjà une fonction dramatique, quoique peu importante. Mais en somme elle n'est que la confidente traditionnelle peinte sur le vif admirablement, elle est là comme encadrement, comme relief comique. Dans *Julius Caesar* la foule romaine joue un rôle important, mais son emportement contre le mauvais poète Cinna est d'un comique voulu qui détruit un peu la gravité de son rôle et de la crise. Dans *Henry the Fifth* les soldats reflètent l'élan royal et la vaillance anglaise qui inspirent la pièce, mais les

(1) Voir le chapitre VI, *ad finem*.

scènes qui les représentent ne sont que des intermèdes. Il faut attendre jusqu'à *Hamlet* et *King Lear* pour voir se réunir la qualité tragique avec un rôle comique d'une certaine importance. Dans *Othello*, l'élément est presque supprimé. Dans *Macbeth* et *Antony and Cleopatra* il est peu important. Mais le Portier de *Macbeth* et le Clown d'*Antony and Cleopatra* montrent clairement les idées du poète. Le rôle du Portier a été expliqué une fois pour toutes par de Quincey (1). Quant à l'autre, il entre comme instrument du Destin, comme messager de la Mort ; il est grave, sensé, inconscient, malgré le ridicule de ses paroles ; un silence sombre descend après son départ, la Mort est là maintenant. Ce clown est un personnage tragique et l'ironie tragique plane dans ses platitudes affreuses: «sa morsure est immortelle », ou encore: «grande joie vous fasse ce ver (2) ». Iras et Charmian font des plaisanteries peu chastes. Mais tout reflète Alexandrie, où Antoine se perd dans la volupté, près de la reine Cléopâtre; et ces deux filles meurent avec elle, Charmian non moins glorieusement que sa maîtresse. « Est-ce bien fait, cela, Charmian ? » lui demande un garde. Elle répond : «C'est bien fait, et cela seyait à une princesse descendue de tant de seigneurs royaux », et elle meurt. Nous ne voulons pas nous étendre sur l'élément comique dans *King Lear* et *Hamlet*, qui a été approfondi ailleurs. Mais nous voulons insister sur le caractère tragique de ces personnages. Les fossoyeurs ne sont nullement dignes de l'attention grave que leur donne Hamlet et ils sont bien moins comiques qu'Osric, dont Hamlet se contente de se moquer. Le Fou du roi Lear est un suivant fidèle qui partage son sort, seule consolation dans la misère. Il est comme une partie intégrale de cette tempête élémentaire qui reflète la tempête psychologique et morale dans laquelle sombre l'esprit torturé du roi, naufragé ainsi que son humble camarade. Si ces exemples ne suffisent pas pour démontrer à quel point le grotesque se fond dans le tragique, on peut citer le gro-

(1) *On the knocking at the Gate in Macbeth.*

(2) « His biting is immortal » ; « I wish you all joy of the worm. » Act V, sc. 2.

tesque dans les personnages héroïques mêmes, en mettant de côté ces personnages secondaires. La folie grotesque et tragique se révèle, simulée ou réelle, dans l'évolution des caractères de Hamlet, de Timon, d'Ophélie, du roi Lear. Il en fut de même avec Titus dans *Titus Andronicus* ; c'est un thème assez fréquent ailleurs, mais il manque là la grande vérité psychologique et dramatique qui distingue ces personnages et qui révèle le génie qui ne se contente pas de suivre simplement les conventions.

En second lieu, la tragédie dans Shakespeare cesse d'être principalement romanesque et ne se contente plus de raconter des péripéties. Elle se relie par là à Marlowe. Malgré les absurdes péripéties de *Tamburlaine*, le lyrisme invincible de Marlowe a doué son héros d'une qualité de vérité philosophique et imaginative, qui domine encore davantage dans *Faustus*. Dans cette tragédie, un conte vulgaire de sorciers devient l'expression de tout l'élan intellectuel de l'époque, de ces « âmes qui s'élancent vers des connaissances infinies (1) », qui voudraient savoir les secrets de l'univers et faire revivre la beauté ineffable du passé, la beauté qui a « fait lancer mille navires et brûler les tours élevées d'Ilion (2) ». C'est par là que brille Marlowe en comparaison du lyrisme facile et joli de Greene ou de Peele et, ajoutons-le, des premières pièces de Shakespeare. Mais Shakespeare se développe et transforme ce lyrisme philosophique en véritable philosophie dramatique. Non seulement ses personnages expriment des profondeurs intellectuelles, non seulement leur langage reflète leur caractère dramatique, mais le fond même de la pièce tient autant d'une pensée qui la domine que d'une série de péripéties qui se déroulent. C'est ainsi qu'on a pu parler des « pièces à thèse » de Shakespeare, telle *Hamlet* avec ses problèmes moraux, telle *Macbeth* avec sa thèse du remords et de la punition inévitable du

(1) « Our souls... Still climbing after knowledge infinite. » *Tamburlaine*, Pt. I, act II, sc. 7.

(2) « Was this the face that launched a thousand ships
And burned the topless towers of Ilium ? »
(*Faustus*, sc. 14.)

crime, telle *Othello*, tragédie d'amour et de jalousie. C'est ainsi, de plus, qu'on a pu retrouver dans toutes ces tragédies la philosophie du sonnet 116, de l'amour qui traverse les tempêtes mais ne s'ébranle pas (1) et la philosophie du courage, qualités morales qui font triompher l'homme sur le Destin (2).

Les tragédies de Shakespeare nous font donc entrevoir un artiste littéraire qui s'efforce, plus ou moins consciemment, d'atteindre à l'unité d'action et de ton, et de changer la donnée épique en donnée intellectuelle, de faire dominer une pensée sur les péripéties. C'est dire qu'il aurait pratiqué une conception tragique de la tragédie et non pas la conception épique qui était essentielle dans les goûts et les traditions de son public. Si Shakespeare avait suivi en toutes choses les traces de ses prédécesseurs et les désirs du goût populaire, il nous aurait donné encore des *Romeo and Juliet*, merveilleux de poésie et de beauté, mais jamais un *Hamlet*.

Pourtant l'apparition du génie philosophique et dramatique suffisait pour que le genre tragédie-roman se développât dans ces sens, et le goût du populaire a imposé à la tragédie des bases qui lui assurent une action vive, un réalisme profond et une grande variété d'intérêt. Ce goût a empêché la tragédie de s'éloigner de la vie réelle, et les pensées du dramaturge de rester dans un monde abstrait et artificiel. Tragédie romanesque veut donc dire aussi tragédie réaliste. Invraisemblance pour invraisemblance, la tragédie romanesque et la tragédie classique se valent, et les conventions des unes balancent celles des autres. Si les unes veulent nous faire croire trop de choses, les autres veulent nous en faire oublier trop. Les unes embrassent trop, les autres trop peu ; si les unes épaississent, les autres distillent.

Sachons donc gré à ce public, qui, s'il manquait de discernement, a néanmoins su reconnaître et applaudir la grandeur de cette tragédie qui réunissait son spectacle favori à une conceptoin artistique de toute splendeur. Sachons lui encore gré d'avoir

(1) « That looks on tempests and is never shaken. »
(2) Voir l'étude classique de A. C. Bradley, *Shakespearean Tragedy*, 1904.

sifflé sans pitié des tragédies, comme celles de Jonson, qui ont voulu enlever à la tragédie ses bases de romantisme et de réalisme pour la vouer à l'esprit abstrait, d'avoir exigé, somme toute, que l'art et la philosophie trouvassent dans la vie même leur plus haute expression.

Quoi qu'il en soit de la conception artistique que se faisait Shakespeare de la tragédie, ses tragédies n'en sont pas moins des spectacles populaires. La conception populaire travaille sur des sujets et des péripéties de nature à plaire au public, même au public imaginaire des satiriques qui n'aimait que le bruit et les extravagances. Dès le commencement, en effet, ses tragédies sont sensationnelles au possible. Celui qui se contenterait d'en lire des résumés serait d'accord avec Voltaire dans ses critiques les plus âpres. Un roi est empoisonné par son frère, qui épouse la reine. Le fils du roi, averti du crime par le fantôme de son père, devient à moitié fou, chasse sa fiancée, dont il tue le père. La fiancée devient folle et se suicide. Le fils, par un stratagème, met en lumière le crime de son oncle, tue dans une rixe son oncle et tue son cousin qui le blesse mortellement, pendant que la reine s'empoisonne. C'est *Hamlet*. Ce ne sont pas seulement les données qu'on peut caractériser ainsi, ce sont également les détails de la mise en scène. Shakespeare égale, s'il ne les dépasse même, tout ce qu'il y a, parmi les dramaturges élisabéthains même les plus sanguinaires, de meurtres, de luxure, de revanches, de viols, d'adultères, de tueries en gros et en menu, de suicides, d'horreurs en général. Les sensations même les plus violentes abondent. Voilà *Othello*, en pleine vue des spectateurs, qui étouffe Desdemona dans son lit. Voilà Hamlet et Laertes qui sautent dans la fosse où gît le cadavre d'Ophélie, couvert de fleurs et qui se prennent à la gorge, en piétinant la morte infortunée. Les nerfs les plus robustes en frémissent outre mesure. La grandeur dramatique consacre ces deux scènes, mais ne sauve guère telles autres. Pourquoi représenter, devant sa mère, l'assassinat du petit Macduff, enfant babillard et innocent ? Pourquoi la torture inutile du jeune Arthur, qui voit devant lui les fers rouges et qui cache

ses yeux en frissonnant ? Pourquoi faire arracher l'œil qui reste à Gloucester ? « Hors, vile gelée ! » s'écrie hideusement Cornwall et un domestique, de « chercher du lin et du blanc d'œuf pour les appliquer sur sa figure qui saigne (1) ». La quantité d'horreurs est au comble dans la première de ses tragédies, *Titus Andronicus*, mais ces horreurs persistent jusque dans la dernière. Il ne s'agit pas d'une demande populaire à laquelle le poète eût volontiers résisté. La tragédie reflète l'état actuel des mœurs et elle met en scène de violentes péripéties qui s'accordent avec de fortes émotions. La vie en donnait l'exemple et les dépassait même en brutalité.

Remarquons en passant que ces horreurs sont au fond naïves et ne s'égarent pas dans la perversité morale jusqu'à la période de la décadence du théâtre. Nous nous occuperons plus tard de cette question et il suffit pour le moment de constater que la tragédie populaire ne déroge, par la violence de ses péripéties, ni au réalisme ni à la vérité morale. Quant à l'influence de ces violences sur la qualité littéraire du théâtre, il y va de toute la question capitale qui met aux prises classiques et romantiques. Nous nous contenterons de signaler le fait qu'on ne peut pas les enlever aux grandes tragédies d'un Shakespeare sans en détruire en même temps le caractère fondamental et la vérité dramatique. Ainsi Ducis, en purgeant *Hamlet* de toute barbarie, se laisse aller en même temps à la « pitié charmante » qui fait cadeau de la vie et, sans doute, du mariage aux âmes mortes de Hamlet et de son Ophélie (2). Il ne faut pas juger autrement des critiques dont Voltaire accable la violence du langage d'Iago. Pourtant ces tendances ne se justifient pas partout et elles présentent un certain danger. Elles

(1) « Out, vile jelly ! » ; « I'll fetch some flax, and whites of eggs, to apply to his bleeding face. » Act III, sc. 6.

(2) « Réservé pour souffrir, je saurai vivre encor, je fais plus que mourir », dit Hamlet. Œuvres, éd. Auger, 1827, p. 43. De même pour *King Lear* (« Vivez, régnez, mon père », *ibid*, p. 117.) et pour *Othello*, « Allons, je crois renaître, et je reprends la vie pour aimer Hédelmone, et servir la patrie. » (Variante.) Pour d'autres exemples, voir Jusserand, *Shakespeare en France sous l'ancien régime*, pp. 326-361.

encouragent les auteurs à viser à la violence en soi, comme but dramatique. Le revenant devient un cliché, comme un truc de théâtre. Shakespeare à ses débuts écrit *Titus Andronicus*, pièce qui n'avait guère que ses violences et son emphase pour la recommander au public. C'est à qui réussira à en mettre dans une pièce de plus inouïes, de plus nombreuses. Il n'y a que peu de tragédies, après tout, dans lesquelles les violences soient équilibrées par de véritables secousses psychologiques. Elles sont essentielles à la grandeur des tragédies de Shakespeare, du *Changeling*, de Middleton, de la *Duchess of Malfi*, de Webster, du *Faustus*, de Marlowe. Mais citer ces auteurs et ces pièces, c'est en affirmer la supériorité sur la foule d'auteurs et de pièces qui ne visent que le spectacle et dont le génie dramatique ne suffit pas pour faire ressortir ces péripéties du caractère et de l'âme de leurs personnages. Les mêmes phénomènes se répètent dans le cinéma aujourd'hui. Les grands *Serials* cherchent à frapper les sens par des effets physiques, chacun plus violent que celui qui le précède. Auteurs, acteurs et machinistes y collaborent. Toutes les troupes comme autrefois tous les théâtres, rivalisent pour en trouver de plus attrayants à l'usage de la foule dont elles débauchent l'imagination. Citons avec honneur un *film*, tel *Broken Blossoms* (1), qui relie les violences à la vérité et à la profondeur dramatique. Mais ne nous étonnons pas que cela soit rare.

En somme, l'amour des péripéties sensationnelles a encouragé les talents moindres à ne se soucier que du spectacle à sensations et dans la suite à chercher de nouveaux et de plus violents effets, jusqu'à en trouver, lorsque ces tendances se sont développées devant un auditoire moins sain au fond, dans les violences morales et dans la perversité et le cynisme. Mais on doit également à l'ensemble dont ces tendances faisaient partie, les tragédies romanesques les plus belles qui existent, car ce sont des tragédies à sensations qui font la gloire du théâtre élisabéthain.

De ce côté, rien dans les préférences populaires, n'empêchait le

(1) Tiré par D. W. Griffiths, du roman *Limehouse Nights*, de T. Burke.

plus haut développement du génie dramatique, quoiqu'elles tendissent un piège aux talents qui se contentaient de succès faciles. D'autre part, le goût public pour la tragédie à péripéties assurait au théâtre la variété et la largeur, mais les défauts de cette conception apparaissaient à Shakespeare aussi bien qu'à Jonson, et les œuvres de Shakespeare suggèrent une conception plus philosophique et plus restreinte de la tragédie, ainsi qu'un souci de l'unité de ton qui fond le comique dans le tragique. Quant au style, le lyrisme poétique populaire fut le fondateur de la poésie dramatique, et le même auditoire qui a applaudi *Tamburlaine* s'est extasié devant *Hamlet*.

CHAPITRE IX

L'intérêt historique et politique

Avant que se développât le véritable drame historique, le théâtre a utilisé de deux façons l'histoire passée et l'histoire contemporaine de l'Angleterre.

D'abord on se sert du théâtre comme moyen de controverse politique et religieuse. En 1523, on représente un Déguisement, à l'occasion de la visite de l'empereur Charles V à Londres, qui symbolise son alliance avec Henri VIII contre la France (1). En 1526, une Moralité est représentée à Gray's Inn qui met en scène le Gouvernement et le Bien Public et qui ennuye fort le cardinal Wolsey (2). En 1537, en Suffolk, on joue une pièce aux May-Games qui traite « du roi et comment il doit gouverner son royaume (3) », si bien, qu'en 1549, une proclamation interdit toute représentation « qui tende à la sédition (4) ». Les guerres de religion se reflètent également au théâtre dès 1527. Les écoliers de Saint-Paul's représentent, en 1527, une pièce qui met en scène « l'hérétique Luther (5) ». D'autres comédies à la Cour, en 1533, ont « diffamé certains cardinaux (6) » et le fameux *Pammachius*,

(1) « A proud horse... meant by the French King, and Amitie by the king of England and the emperor. » HALL, p. 641.

(2) « The Cardinall imagined that the play had been divised of him. This plaie sore displeased the Cardinall. » HALL, p. 719.

(3) « A May-game played last May day, which play was of a King, how he should rule his realm » *Letters and Papers of Henry VIII*; vol. XII, pt. I. p. 557.

(4) « Common Plaiers Brewer of Enterludes and Plaies... do for the most part play such Interludes as contain matter tendying to sedicion. » COLLIER, vol. I, p. 142.

(5) « The herretyke Lewtar like a frer. » BREWER vol. IV, pt. II, p. 1605.

(6) « There was a Comedy represented at Court to the no littte défa-

à Cambridge, en 1537, s'en prend vertement au catholiscime. Dès 1533, une proclamation défend de jouer des « Interludes traitant de doctrines actuellement en question (1) ». On brûle à Salisbury, l'acteur Spencer (2), et on en arrête un autre, Sherwood, dont le délit a été de railler les prêtres dans leurs Interludes (3). Le théâtre reflète les divers changements de religion des souverains d'Angleterre depuis Henri VIII jusqu'à Élisabeth.

Kyng Johan, de Bale, en 1538, résume ce développement de la Moralité qui se met à traiter des thèmes d'actualité, de religion et de politique, et en même temps indique le chemin vers le nouveau genre historique, en se servant d'un sujet d'histoire passée pour appuyer son protestantisme. D'autre part, le théâtre cultivé et humaniste fait de la littérature dramatique sur le modèle de Sénèque en tirant ses sujets de l'histoire britannique. Citons *Gorboduc*, en 1562, en anglais, *Richardus Tertius*, en 1579, en latin et *The Misfortunes of Arthur*, en 1587 (4), en anglais. Mais ni la passion de la controverse ni la culture classique n'ont vaincu les tendances anciennes du goût public. *Byrsa Basilica*, pièce en latin, en 1570, traite des thèmes contemporains et mêle du comique à son serieux. *Albyon's Knight*, dont le seul titre dénote un point de vue national et *A Knacke to know a knave*, à part leurs sujets historiques, se relient, par leur réalisme et leur grotesque, au développement général du théâtre et nous montrent l'ancien art des Miracles ou des Moralités en état de transition vers la comédie, la tragédie ou l'histoire. Enfin, *Locrine* représente l'art cultivé et classique qui cède aux goûts populaires en bâclant une pièce sur un sujet historique, moitié tragédie à la manière de Sénèque, moitié farce réaliste et grossière.

mation of certain cardinals. » Herbert of Cherbury, *Henry VIII* (*Complete History of England*, 1706, vol. II, p. 173).

(1) « Playing of enterludes... concerning doctrines now in question and controversie », Collier vol. I, p. 119.

(2) Fox, *Acts and Monuments*, éd. Townsend, 1843, vol. V, p. 443.

(3) « Wherein priests were railed on, and called knaves », *ibid.*, vol. V, p. 446.

(4) Dans *Certain Devises and shewes presented to her Majestie*, à Gray's Inn.

Il a fallu la coïncidence d'une série de circonstances pour faire triompher le théâtre populaire historique tel qu'on le trouve à son apogée dans les pièces de Shakespeare. D'abord, tous les souverains, à tour de rôle, ont compris l'inconvénient d'un théâtre qui s'occupe de controverse politique et religieuse, et diverses proclamations et lois ont défendu aux acteurs de s'en mêler. Donc, le théâtre historique, tout descendu qu'il fût des Miracles religieux et des Moralités, devint nécessairement épique, patriotique et monarchiste. L'établissement des troupes d'acteurs, et la fondation des grands théâtres de Londres, dès 1576, ont donné au théâtre un élan et une ampleur qui ont enlevé toute espèce d'importance à un art dramatique cultivé qui ne fût pas en sympathie avec les goûts populaires, et *Gorboduc* ne pouvait pas fournir de modèle à Shakespeare. Enfin, vers la même époque, la grande crise nationale, où il y allait de l'existence même de l'Angleterre, a commencé en 1580. La reine a enfin pris son parti, elle a ordonné l'exécution de Marie, reine d'Écosse, et elle s'est rangée définitivement contre le Catholicisme et contre l'Espagne. Une immense littérature nationale et patriotique déborde, historique, épique, lyrique et romanesque, et le théâtre ajoute sa voix au chœur national ; il se resserre d'autant plus dans ses traditions nationales, et reflète le mouvement général des esprits. Il se fait le clairon des gloires de l'Angleterre, en mettant en scène tout le passé d'où elle est sortie, telle qu'elle est, et en douant ce passé d'actualité. A l'histoire sacrée des Miracles, qui racontent l'histoire du monde depuis la Création jusqu'au Jugement Dernier, succède l'histoire non moins sacrée et non moins encyclopédique (1) de l'Angleterre, et le même art dramatique suffit pour les deux. Comme autrefois on avait mis en scène la Bible, maintenant on met en scène Holinshed ou Geoffrey de Monmouth, et par des procédés semblables.

(1) « Every reign, from that of Edward the Confessor to that of Elizabeth herself, is laid under contribution... Nor were the herces of Saxon times, from Hengist to Earl Godwin, nor yet the early British kings, forgotten, Brutus, Lear and Gorboduc to... Caractacus and Boadicea. » Schelling, *The English Chronicle Play*, p. 52.

Il ne fallait que l'inspiration de la crise nationale pour développer ce théâtre grâce aux germes qui existaient depuis longtemps. D'un côté, la Moralité s'y relie par l'intermédiaire du jeu populaire de Saint-Georges, patron de l'Angleterre. Le sentiment national s'était encore exprimé dans les May-Games, qui s'étaient développés en des pièces dramatiques dont le sujet était tiré des ballades légendaires de Robin Hood, type de l'esprit bourgeois et indépendant. Les Ridings et Déguisements à Londres et ailleurs représentaient volontiers des sujets historiques. Enfin, le *Hock tuesday play*, à Coventry, sur lequel Laneham nous donne des détails (1), nous montre le plus clairement du monde un ancien jeu religieux et païen qui a changé de caractère et qui s'est développé en spectacle dramatique historique et patriotique. Le sentiment patriotique domine également dans les premières véritables Histoires. *The famous victories of Henry the Fifth*, célèbre le héros national par excellence. *The troublesome raigne of King John*, tout comme *Kyng Johan* de Bale, nous représente ce méchant roi comme défenseur du royaume contre les invasions des Français et contre le Pape, potentat étranger qui veut s'immiscer dans les affaires des Anglais. Ce théâtre donc est profondément national dans son origine et dans son caractère.

Il est essentiellement populaire, et il ne se soucie, comme art, que des goûts du grand public qui se contentait du théâtre épique et épisodique, mélange du comique, des Miracles, et de la mise en scène naïve des Miracles. La pièce raconte des péripéties, dans un milieu réaliste et contemporain, elle est mouvementée, elle représente force batailles et duels, de beaux bruits, de beaux discours et de beaux costumes. Elle néglige au besoin la vérité historique et elle n'a guère d'imagination historique. D'un côté, elle représente la dignité des princes, de l'autre la vie intime des gens ordinaires, et le tout reflète la vie de la nation entière. Le développement et la décadence de l'Histoire en indiquent nettement

(1) Nicholls, *The Progresses of Queen Elizabeth*, vol. I, pp. 446-456; *Chambers*, vol. II, app. H. *Robert Lancham's Letter.*

le caractère populaire. Enracinée au fond dans les jeux anciens et populaires, elle prend sa forme définitive au commencement de la grande crise nationale, l'énorme vogue qu'elle acquit ensuite date de 1590 à 1600, époque également de sa grandeur littéraire ; elle devient moins fréquente de 1600 jusqu'à 1610, après le règne d'Élisabeth, et à partir de 1610, lorsque les goûts de la Cour nouvelle dominent déjà au théâtre, elle est rare (1), et elle prend un autre caractère dans les mains de Beaumont et Fletcher, par exemple. La variété de ses données, en outre, indique ce caractère. Elle comprend tout dans l'histoire, que ce soit de l'histoire documentaire, des légendes ou des fables. Elle ne se contente pas de mettre en scène tous les rois et reines de l'Angleterre historique, elle s'intéresse également aux héros de l'ancienne Bretagne, et elle ajoute ce qu'elle trouve dans les ballades pour égayer et embellir les faits historiques. Profondément réaliste, elle est aussi profondément romanesque. Elle fournit avant tout un spectacle attrayant, et les titres des pièces, qui donnent un résumé de leur contenu, signalent le fait que l'Histoire fait appel à la curiosité et à l'imagination naïve du public, aussi bien qu'à son patriotisme et à son amour du réalisme (2).

En toutes choses, l'Histoire au théâtre reflète l'Histoire dans la littérature générale, qui dérive au moins autant de l'imagination que des documents, et elle reflète l'esprit général de l'époque.

Nous ne saurions manquer, en étudiant le développement de ce genre, de signaler une certaine divergence sur un point particulier entre les goûts du populaire et ceux des classes supérieures. D'abord, remarquons que les pièces de ce genre étaient tout particulièrement estimées dans les théâtres, tels les Rose et Fortune, qui attiraient un public de bas étage, et où on représentait les pièces de Heywood ou de Munday, auteurs populaires dont se

(1) Schelling, *op. cit.*, pp. 52-54.

(2) On l'attire même par des fausses affiches, tel le titre de *The Scottish History of James the Fourth, slain at Flodden*, de Greene. La pièce ne s'occupe point de la bataille de Flodden.

moquaient les Ben Jonson. Remarquons encore le fait que peu de pièces historiques furent représentées devant la Cour (1). Or, l'étude de la psychologie du théâtre historique donnera une signification particulière à ces faits.

La politique abstraite n'entre guère en ligne dans ce théâtre. L'intérêt épique domine trop pour qu'elle se développe, car ces pièces ne sont, dans aucun sens, des études de politique. Elles se cramponnent, comme tout se cramponne à cette époque, aux choses, aux personnes, aux événements. Bacon, esprit concret et pratique, fut bien plus caractéristique de son époque que Hocker, esprit abstrait. D'ailleurs, le peuple était profondément attaché au régime actuel, à la monarchie personnelle des Tudors, et à la personne d'Élisabeth. Enfin, le Lord Chamberlain aurait vite fait taire quiconque aurait osé critiquer au théâtre les bases politiques du royaume. On guettait de bien près la sédition, au théâtre comme ailleurs, et l'uniformité fut imposée à celui-ci en matière politique aussi bien que religieuse. Le théâtre historique est tout ce qu'il y a de plus orthodoxe, de plus loyaliste, à l'égard du système monarchique et des souverains régnants. Il ne se doute même pas qu'il y ait d'autres points de vue.

Mais la conception de la société anglaise qu'il reflète indique nettement l'importance qu'il attache aux classes moyennes, à l'indépendance et à la valeur de l'individu. La monarchie est bien une institution sacrée, les rois et reines des personnages divins, et rien ne peut justifier les rebelles ou les régicides. Shakespeare fait mourir le moine qui a empoisonné le roi Jean, il meurt comme mourut le traître Judas (2) ; pourtant il a représenté ce roi sous une lumière peu avantageuse. Mais les rois exercent leur pouvoir par le consentement de leurs « sujets aimants », c'est la phrase la plus ordinaire pour décrire le rapport entre souverain et peuple. Le souverain et la noblesse ne sont point seuls à compter. L'indépendance fondamentale de l'individu se fait

(1) « Few were performed at court, none until it had acquired a reputation on the London boards. » SCHELLING, p. 54.

(2) « Whose bowels suddenly burst out. » *King John*, act V, sc. 6.

valoir surtout dans la série de pièces qui mettent en scène le thème favori de Robin Hood, type de la réaction du citoyen libre et conscient de sa valeur contre la tyrannie de la noblesse, des souverains ou de la loi. Le Yeoman typique anglais se révolte contre le mauvais gouvernement de Jean, il est plus fort et plus rusé que lui, et il déjoue toutes ses combinaisons, il est roi chez lui dans sa forêt de Sherwood. De même, au fond, le peuple anglais est roi dans sa vieille Angleterre. Seulement, notez-le bien, quoique Robin Hood rencontre Richard la tête haute, d'égal à égal, il reconnaît le vrai roi (1), et se soumet à lui, au héros qui est digne de gouverner et qui est légitime, qualités sur lesquelles Shakespeare lui-même insiste, en indiquant dans ses œuvres le sort des rois indignes ou fainéants. L'amour de la liberté se concilie donc avec la monarchie dans une entente pratique. Les Stuarts ont insisté sur des théories, et les Robin Hood et ses joyeux compagnons, déguisés en Puritains, ont dû prendre les choses au sérieux et couper la tête de Charles Ier. Il est remarquable que même Robin Hood a été trouvé à un moment un peu trop roi divin, et George a Greene, autre type bourgeois, a été inventé pour lui donner des leçons de politesse et de force, et pour revendiquer les droits de la libre ville de Wakefield (2). De même, la valeur des citoyens de la ville de Londres, fait le thème de plusieurs pièces. L'Épicier croit d'abord que les auteurs de *The Knight of the burning pestle* vont se moquer des bourgeois, d'après son titre qui a été annoncé comme *Le Marchand de Londres*, et il proteste, et fait insérer des épisodes pour faire valoir la prouesse des apprentis. *The four prentices of London* de Heywood, pièce typique dont se raillent les courtisans de Jacques Ier, tel Beaumont dans sa parodie, ajoute à l'histoire des Croisades les aventures héroïques des citoyens de Londres.

(1) *The Downfall of Robert, Earl of Huntingdon*, act V. Remarquez encore le respect pour la monarchie que dénotent ailleurs les paroles de Robin, « the Queen except, I do you all defy. » HAZLITT-DODSLEY, vol. VIII, p. 118. Mais au point de vue social il est permis à la reine de tomber amoureuse du *yeoman* Robin.

(2) *George a Greene, The Pinner of Wakefield*, attribué à GREENE.

If you know not me you know nobody, du même auteur, raconte la vie troublée d'Élisabeth, et glorifie en même temps la carrière du citoyen Gresham et la Bourse qui fut le monument de sa vie. Enfin, Shakespeare, lorsqu'il écrit l'épopée triomphante qui célèbre les conquêtes d'Henri V et de l'Angleterre, remplace ses Falstaff et ses Bardolph par des soldats humbles, citoyens de tous les pays de la Grande Bretagne, qui parlent franchement des devoirs des rois envers leurs sujets, et qui, par leur bravoure gagnent la bataille d'Azincourt. La grandeur de l'Angleterre est fondée sur la valeur et la liberté du peuple.

Or, tout cela s'accordait fort mal avec la conception de la société que se faisait l'aristocratie héréditaire ou intellectuelle. Les Tudors s'étaient servis du peuple pour briser les prétentions de la noblesse et pour raffermir leur trône, mais ils avaient fondé une monarchie qui n'admettait certes pas l'égalité, quelles qu'en fussent la théorie et les apparences. Le gouvernement des Cecil fut, en somme, tyrannique, et Bacon en explique clairement les procédés. A l'Université, on se moque, dans *Club Law*, des bourgeois. Au théâtre, Ben Jonson donne beaucoup de caricatures des citoyens de Londres. La plupart des dramaturges se font une mode de s'arroger une supériorité d'intelligence et de culture, en raillant les goûts du populaire pour lesquels ils avaient, au fond, une véritable sympathie. Shakespeare donne un rôle des plus ingrats à la foule des citoyens dans ses pièces romaines, et il se moque amèrement de la révolte des bourgeois du Kent dans *II Henry VI*. En somme, quoi qu'il en fût de l'uniformité politique, pour plaire au populaire qui fréquentait les théâtres de Henslowe, le dramaturge devait se conformer à des points de vue sociaux qui ne se recommandaient pas aux classes élevées. *The four Prentices*, de Heywood, et la parodie qu'en fit Beaumont reflètent la lutte entre « les bragues de drap et les bragues de velours » qui mena à la fin les citoyens des manœuvres de Mile End au champ de Newbury. Nous retrouverons cette divergence d'idées sociales lorsque nous parlerons du drame domestique.

Quant à Shakespeare, il est essentiellement aristocrate dans

ses conceptions politiques et sociales. Il se contente des dires de Hall ou de Holinshed, lorsqu'il s'agit de théories politiques, et toutes ses pièces revendiquent, dans leur tableau d'histoire, le besoin d'unité nationale sous une monarchie forte et des souverains dignes de gouverner un peuple qui doit être entièrement soumis. Pour ses idées sociales, remarquons bien que malgré l'héroïsme des soldats d'Henri V, ils sont au moins autant la création de l'esprit réaliste et humoristique que d'une idée sociale. On les admire, mais on en rit. Shakespeare ne prendrait jamais ses héros dans les couches inférieures de la société. L'enthousiasme de cette pièce nationale lui fait hausser ces citoyens à la dignité qu'ils ont dans la brèche devant Harfleur. Mais, dans *Henry IV*, les épisodes humoristiques nous montrent les citoyens ordinaires sous une lumière bien ridicule. Feeble et Bullcalf devancent donc Fluellen et William dans les armées royales ! Dans *Julius Caesar*, les citoyens discutent avec les tribuns, il leur est permis de dire des facéties, mais les tribuns les chassent ensuite. La qualité essentielle du peuple dans les Histoires de Shakespeare est une qualité comique.

Quant à l'art dramatique, il en est bien autrement, et Shakespeare se conforme aux procédés qui contentaient le populaire, qui dominaient dans tout le théâtre de l'époque, et qui se signalaient encore plus nettement dans l'Histoire chronologique que dans la comédie ou la tragédie. Il s'agit, pour Shakespeare, comme pour les autres, de raconter sur la scène les règnes de divers rois, tels qu'il les trouve décrits dans les Chroniques anglaises de Hall ou de Holinshed, en les découpant au besoin en parties, ou dans les biographies romaines et grecques de Plutarque. Il est évident que la conception de l'unité du sujet n'a guère influencé une pièce que l'auteur divise en deux, parce qu'elle est trop longue pour n'en faire qu'une seule, comme le dit Johnson à propos d'*Henry IV* (1). L'ordre chronologique détermine généralement la séquence de scènes et actes, à part le souci

(1) « These two plays » are « two only because they are too long to be one. » SHAKESPEARE, *Plays*, éd. Johnson, 1768, IV, 235.

du relief comique, qui domine dans Shakespeare autant que dans *The famous Victories of Henry the Fifth.* La mise en scène reflète les caractéristiques de la construction, dans ses multiples tableaux et ses nombreux changements de lieu. Ainsi, tandis que les comédies et tragédies de Shakespeare nous donnent une moyenne de 5,5 scènes et de 11 changements de lieu, ses Histoires donnent respectivement une moyenne de 9,5 et de 14. Quant au style, il faut remarquer que le poète se sent bien moins libre de remanier à sa guise la matière puisée dans ses sources historiques que lorsqu'il s'agit des comédies ou tragédies ; peut-être est-ce qu'il ne s'en donne pas la peine, ou qu'il ne le trouve pas nécessaire. Admettons le caractère dramatique des récits de Hall ou de Holinshed et leur qualité littéraire, il n'en reste pas moins vrai que le chef-d'œuvre de Shakespeare dans ce genre contient de longs discours qu'il a pris tout entiers à Holinshed et qui n'ont aucune qualité dramatique ou poétique (1). En somme, on peut en conclure que si on voit la conscience artistique du poète à son plus haut degré dans les tragédies, on la voit, pour ainsi dire, à moitié endormie dans les Histoires, genre populaire par excellence ; ce sont donc elles qui reflètent le mieux les défauts du goût public.

Pourtant, l'histoire du genre nous fait voir la coopération du public et des auteurs dans l'évolution vers un type supérieur du type primitif de pièces historiques, telles que *The famous Victories* et *The troublesome raigne.* Car les qualités bienfaisantes du goût public, que nous avons suffisamment signalées auparavant, et auxquelles il faut ajouter la fougue patriotique, restent cachées sous l'incohérence informe de ces premières pièces. Le genre Histoire, s'il ne marche pas de pair avec la comédie et la tragédie dans l'évolution du théâtre, s'avance au moins dans le même sens, et les génies dramatiques dirigent les diverses formes du goût public vers une conception plus élevée du genre, sans toutefois s'éloigner de cette base où il s'appuie.

(1) *Henry V*, act I, sc. 2.

C'est donc toujours la curiosité épique et l'imagination naïve du populaire, aussi bien que ses sentiments nationaux, qui assurent à l'Histoire son mouvement et son ampleur. Son amour de la poésie déclamée lui a valu non seulement le lyrisme pur de *Richard II*, mais aussi la poésie dramatique de *Henry V*. Son réalisme et son amour du comique s'est peut-être contenté, au commencement de Dericke ou du gros rire qu'excite la découverte d'un moine dans la chambre d'une nonne, ou de l'évêque d'Ely affublé d'une jupe de femme (1), mais ces goûts ont inspiré à Shakespeare le personnage de Falstaff et les scènes de la vie de Londres qui se passent derrière le palais de Henri IV. Ici comme ailleurs, ces goûts ont permis toutes sortes de développements et les ont même encouragés, à condition que les auteurs ne fissent point effort pour restreindre l'action afin de satisfaire aux unités de temps et de lieu.

Shakespeare, moins naïf que son auditoire, eut conscience des difficultés que fait naître sa conception du théâtre, laquelle intéresse non seulement la construction, mais aussi la mise en scène. Il souligne ces difficultés dans les Chœurs ou Prologues de *Henry V*. La pièce doit « faire rentrer dans l'espace d'une heure les événements de bien des années », elle doit s'excuser en ce qui concerne « le temps, le nombre, et la véritable suite des événements », et l'auditoire doit en toutes choses « rapiécer avec son imagination les imperfections de la mise en scène (2). D'ailleurs, là où la pièce est obligée de sauter des parties essentielles de l'histoire, les Chœurs comblent les vides par des récits. Il est remarquable que le poète s'occupe tant de ces considérations dans la dernière de ses véritables Histoires, et ne s'en occupe point dans les autres. Pourtant, tout conscient qu'il en fût, il en est resté à ces égards, à ces commentaires que nous venons de citer et qui, après tout,

(1) Voir *The Famous Victories, The Troublesome Raigne, The Downfall of Robert, Earl of Huntingdon.*

(2) « Turning the accomplishment of many days into an hour-glass », prologue, act I ; « Admit the excuse of time, of numbers and due course of things », act V ; « Piece out our imperfections with your thoughts » act I.

visent plutôt des imperfections pratiques que des imperfections artistiques. Ben Jonson avait bien l'intention de corriger le genre historique dans son *Fall of Mortimer*, mais le genre admettait encore moins que tout autre une construction classique.

Il en fut bien autrement de l'unité de sujet, et c'est à cet égard que le genre s'est développé dans le sens d'une conception plus artistique du théâtre. C'est là qu'il faut trouver l'imperfection fondamentale du goût public que le grand génie d'un Shakespeare a dû essayer de reformer dans la mesure du possible. En somme, il n'y a de lui que les trois parties de *Henry VI* et les deux parties de *Henry IV*, qui soient de véritables Chroniques, c'est à dire des pièces dans lesquelles l'ordre chronologique domine toute autre considération.

D'abord, ici comme ailleurs, le poète cède au besoin de réalisme et de comique, mais il prend soin de relier l'élément comique aux intérêts principaux de la pièce. Faulconbridge est seul à représenter cet élément dans *King John*, comme dans *The Troublesome raigne* d'où il est tiré, mais dans Shakespeare, il entre dans le cadre de la pièce, il ne prend pas part à des scènes de pure farce détachées de l'action, et sa fonction véritable est de représenter l'Anglais typique, patriote, loyal et indépendant. Dans *The famous Victories*, des scènes comiques, semblables à celles de *Henry VI* et de *Henry V* sont intercalées, mais le Dericke, que jouait avec tant de succès le grand comique Tarlton, n'est qu'un clown et un farceur. Dans Shakespeare, des scènes complètent le tableau de l'histoire nationale par des tableaux de la vie sociale, elles reflètent le développement du caractère du héros national, et elles donnent des portraits du peuple et de son âme. Telle fut l'intention du poète, quoique le caractère de Falstaff déborde énormément sa fonction dans *Henry IV*, et qu'on ne puisse nier que le souci du pur comique populaire ait été seul à motiver certaines scènes au détriment de cette conception (1).

(1) *I. Henry IV*, act V, sc. 3, sc. 4, par exemple.

En second lieu, des conceptions autres que la conception chronologique dominent lorsque le poète traite des sujets qui les admettent. Posons le principe fondamental de la confusion des genres dans l'esprit du peuple. Souvenons-nous de la naïveté essentielle de son imagination, qui admet, avec une crédulité égale, les péripéties que traversent les Ralph ou les Jasper (1), les Locrine, les Robin Hood ou les Princesse Élisabeth (2). L'auditoire va au théâtre pour qu'on le fasse rire, pour qu'on l'émotionne, pour une vaste variété d'intérêts entre lesquels il ne distingue guère au point de vue artistique. Il lui est bien égal qu'on annonce la pièce comme Histoire, Comédie ou Tragédie, ou que l'auteur le conçoive comme l'une ou l'autre. Il va « voir » au théâtre tel sujet qui éveille sa curiosité (3). Pour la conception artistique dominante, c'est à dire le genre, cela dépend du sujet et de l'auteur. Ainsi, les auteurs peuvent tirer des sources historiques ou légendaires des sujets qui sont aptes à tous les genres, et on aurait de la peine à distinguer les Histoires des Histoires tragiques, des Tragédies historiques ou des Tragédies. C'est cette insouciance même du populaire, pour ainsi dire, qui a permis au genre son développement artistique dans les mains de Shakespeare. On voit donc dans les œuvres de celui-ci la préférence pour un intérêt dominant qui donne à la pièce une unité de sujet plus serrée que ne fait la simple suite d'événements. Il fait de l'histoire biographique où la vie et le caractère d'un roi dominent sur le simple récit des événements de son règne, et cette conception se perfectionne. Je n'oserais guère citer comme exemple *King John*, car le caractère du roi n'y est pas conséquent et dépend d'une interprétation artificielle et patriotique des événements de son

(1) *The Knight of the Burning Pestle.*

(2) *If You Know not Me You Know Nobody, or The Troubles of Queen Elizabeth*, par Heywood.

(3) Ainsi Munday dit nettement: « *This is Matilda's story shown in act* », et non pas: « voici la tragédie de Matilda ». *The Death of Robert, Earl of Huntingdon*, épilogue. C'est la vérité censée vraie de l'histoire qui compte, et non pas la vérité artistique: « Being of the most material points compact That with the certainest state of truth do stand ». *Ib.* Hazlitt-Dodsley, vol. VIII, p. 327.

règne et de sa carrière. Dans les deux parties de *Henry IV*, encore l'intérêt du caractère du roi n'entre qu'en second plan. Mais ces deux pièces et *Henry V* sont reliées par l'intérêt véritablement soutenu qui s'attache au prince-roi et au sentiment national dont il est l'emblème. La personnalité du roi décidément fait les frais de cette dernière pièce, comme homme et comme héros national. Mais cela est bien plus frappant dans *Richard the Second* et *Richard the Third*, toutes œuvres de jeunesse qu'elles fussent. Il s'agit là de la véritable tragédie tirée de l'histoire. Le sujet de *Richard III* le rend presque inévitable, mais dans *Richard II*, une conception artistique fait dévier le poète du procédé chronologique. On a souvent comparé *Edward the Second*, de Marlowe à *Richard the Second*, de Shakespeare, en donnant habituellement la préférence à la première. Mais *Richard II* gagne en concentration tragique, car le poète ne prend pour sujet que la crise de son règne dans ses deux dernières années. Dans les deux pièces l'intérêt presqu'unique est le développement du caractère du roi et son destin tragique, qui en résulte. Nous sommes loin des *Death of Robert, Earl of Huntingdon*, par Munday, qui fait mourir son Robin Hood aristocratique au premier acte et qui continue pour que « la pièce ne soit pas trop tôt finie », en racontant la tragédie de Matilda (1). Ces pièces de Shakespeare sont des œuvres d'art, et non pas de simples articles de commerce bâclés à la hâte par trois ou quatre laboureurs dans le champ de Henslowe (2). Nous sommes, enfin, bien près des grandes tragédies romanesques de Shakespeare ou d'autres auteurs. Il n'a qu'à développer la conception de l'histoire qui domine dans ces pièces pour en arriver à *Macbeth*, à *Hamlet* ou à *King Lear*.

La fougue patriotique de la grande crise a obligé les théâtres et les auteurs à s'occuper des règnes qui, depuis la Conquête, ont

(1) « Let not thy play too soon be at an end. » HAZLITT-DODSLEY, vol. VIII, p. 249.

(2) Par exemple, *The Funeral of Richard Cordelion*, 1598, par WILSON, CHETTLE, MUNDAY et DRAYTON ; *Owen Tudor*, 1599, par DRAYTON, HATHAWAY, MUNDAY et WILSON.

contribué à former la nation anglaise, et Shakespeare, lui aussi, satisfait à cette curiosité patriotique, surtout dans *Henry VI*, *King John*, *Henry IV* et *Henry V*. Mais, une fois passée cette fougue, rien dans les habitudes du peuple n'empêche le développement de la tragédie romanesque tirée de l'histoire classique ou légendaire. Car le peuple mêle volontiers, non seulement le comique mais aussi le romanesque des ballades aux données historiques, comme dans *Fair Em*, histoire romanesque de Guillaume le Conquérant. Il envisage l'histoire d'un point de vue personnel, loin des abstractions de l'histoire scientifique et selon ses idées tout à pour ressort les pouvoirs et les caractères des rois. La transition fut donc facile vers la tragédie qui se concentre sur le caractère et le destin d'un roi et qui néglige tout autre aspect de l'histoire ancienne, qu'elle soit britannique ou classique.

En passant en revue l'influence du goût public sur le genre Histoire on peut donc, en ce qui concerne l'art dramatique, se reporter à ce qui a été dit plus haut de son influence sur les autres genres. Il faut, en outre, signaler le fait que ce genre reflète d'une façon éclatante l'enthousiasme patriotique qui lui donne naissance et l'esprit politique de la nation. Enfin il reflète la divergence d'idées sociales qui divise les classes et leurs goûts dramatiques.

CHAPITRE X

Romanesque, réalisme et morale

Nous avons considéré jusqu'ici le goût public qui manifesta son influence sur l'évolution des trois genres principaux au théâtre, sur la mise en scène et la construction des pièces. Il nous reste à préciser quelques questions qui tiennent à la conception de la vie que le public se faisait et qu'on a déjà soulignée en passant.

Nous avons beaucoup parlé du réalisme et du romanesque au théâtre. Or, il s'agit, selon nos idées modernes, de deux points de vue différents à l'égard de la vie, et qui jurent l'un avec l'autre. Mais il importe de faire remarquer qu'il n'en est pas ainsi selon les idées du public élisabéthain. Seuls les esprits cultivés voient un certain inconvénient à l'alliance inextricable du réalisme et du romanesque. En effet, on ne saurait guère classer la majorité des pièces de ce théâtre selon l'une ou l'autre qualité. On aurait bien raison de décrire ce théâtre comme un théâtre romanesque. Il remplit les fonctions du roman, il dérive du roman le plus souvent, il avoue être un « conte mis en actes (1) » et ses procédés se ressentent profondément de cette conception. Il représente une vie dont les péripéties ne sont pas celles de la vie ordinaire, dont les ressorts, les motifs et les émotions exagèrent ceux des hommes ordinaires. Il est romanesque comme sujet, comme art, comme philosophie. Cependant, ce qu'il y a de plus romanesque dans ce théâtre est planté fermement sur des bases de réalisme. Nous ne pouvons même pas excepter ce qu'on peut appeler le Roman héroïque au théâtre, genre qui a eu une

(1) P. 161, note 3.

vogue très considérable à la Cour comme aux théâtres de la Rose et de la Fortune, depuis *The Knight in the Burning Rock*, en 1580, jusqu'à *Chinon of England*, en 1596, ou *Mucedorus*, repris à la Cour, en 1610.

Beaumont se moque à tort du genre, s'il veut faire croire qu'il était essentiellement le goût du peuple. Le fond de sa satire dérive entièrement de l'interprétation réaliste d'une donnée romanesque comme celle des *Four Prentices*. Le peuple ne trouvait point que ces braves citoyens fussent dépaysés parmi les nobles croisés de Godefroi de Boulogne. Beaumont a trouvé Ralph bien ridicule en Moldavie, égaré comme Bottom et ses camarades chez le héros Thésée ou au pays des fées chez Obéron. Mais si ces mélanges du romanesque et du réel donnent lieu à la satire de Beaumont ou de Shakespeare, cela tient plutôt aux idées sociales de ces dramaturges qu'à leurs idées artistiques. Le roman héroïque admet la satire, non pas parce qu'il reflète les mœurs actuelles mais parce qu'il reflète à la Rose les idées sociales du peuple. Il possède d'habitude un élément comique qui est réaliste au possible, tel le Vice dans *Sir Clyomon and Sir Clamydes*, ou le Clown Mouse dans *Mucedorus*, écrit pour la Cour d'Élisabeth, en 1598 et repris pour la Cour de Jacques I^er^, en 1610. Sa mise en scène est aussi réaliste que celle des Miracles et on s'y tue pour de bon sur la scène. Enfin, si l'apprenti Ralph perce sous les beaux costumes du chevalier du Pilon, il en est de même des autres romans héroïques. L'esprit exalté et passionné de l'Anglais de la Renaissance s'exprime dans les tirades de *Tamburlaine*, et Thésée, dans *A Midsummer Night's Dream*, est un portrait fidèle d'un noble anglais élisabéthain. Les costumes dont on se servait à la Cour pour des pièces de ce genre, tels que les Comptes des Revels les décrivent, sont typiques à cet égard. Moitié costumes de fantaisie, moitié costumes contemporains anglais, ils reflètent cette alliance du romanesque et du réalisme.

Faut-il donc plutôt insister sur le caractère fondamental du réalisme dans les goûts du public pour le théâtre ? Si, en considérant des pièces à sujet romanesque, on trouve des bases

réalistes, on peut également citer toute une série de pièces à sujet complètement réaliste. En effet, une tendance fortement réaliste, comme sujet, caractérise le Drame domestique qui s'est développé principalement dans les théâtres publics et surtout dans les théâtres de Henslowe. La vie intime de la famille a depuis longtemps inspiré le théâtre, depuis les portraits naïfs de Noé et de sa femme ou de Joseph et Marie dans les Miracles, jusqu'à l'Enfant prodigue des Moralités et aux scènes comiques et bruyantes de *Gammer Gurton's Needle*. Ainsi cet élément fournit des épisodes ou des sujets entiers à la comédie et à la tragédie du théâtre organisé. Dans les comédies de Greene citons les épisodes de la Jolie Fille de Fresingfield, de Bettris et des cordonniers de Bradford ; Shakespeare et Jonson font chacun une comédie entière de vie bourgeoise intime (1), cet élément fait les frais des œuvres de Heywood et de Dekker et le thème de la femme fidèle et patiente, type de la vie intime qui cherche à se maintenir contre la vie au dehors, se répète à plusieurs reprises au théâtre. Enfin le drame domestique s'empare de l'actualité, des crimes et des tragédies de la vie courante bourgeoise racontés par Holinshed ou par Stow, ou de notoriété encore plus récente. *The Miseries of Enforst Marriage, Arden of Feversham, A Warning for fair Women, Two Lamentable Tragedies* et *The Yorkshire Tragedy* sont des exemples de cet extrême du genre, qui offre deux points d'intérêt pour notre examen.

D'abord, pour reprendre un moment la question de la divergence sociale des classes au théâtre, nous remarquons des différences dans le traitement que cet élément reçoit de la part des différents auteurs et auditoires. Le théâtre à crime paraît avoir fleuri surtout chez Henslowe. La troupe de Shakespeare a bien représenté au moins six pièces de ce genre entre 1598 et 1607, mais ce n'est pas beaucoup. A la Cour il a été abandonné de bonne heure, depuis la représentation de *Murderous Michael*, sur le même sujet peut-être que *Arden of Feversham*, en 1579. D'autre

(1) *A Tale of a Tub, the Merry Wives of Windsor.*

part, Shakespeare et Jonson s'occupent moins et autrement de la vie intime que Heywood et Dekker, auteurs favoris aux Rose et Fortune. Le but principal de *Merry Wives of Windsor* est de fournir un milieu intime pour Falstaff. La pièce est essentiellement une farce, malgré les qualités sérieuses et admirables des commères. *A Tale of a Tub* de Jonson est humoristique et satirique surtout. Ni l'un ni l'autre ne saurait se borner à un intérêt qui soit principalement bourgeois et intime et qui fasse valoir surtout une conception bourgeoise de la vie. Mais Heywood et Dekker prennent cela bien au sérieux. Dans *Edward the Fourth*, l'intérêt bourgeois de la vie et du caractère des Shores domine dans les deux parties du drame historique ; c'est tout juste si la poète ne fait pas le procès de la vie des Cours, comparée à la vie bourgeoise, dans ces portraits du roi luxurieux, de la femme repentie et du mari à l'esprit haut et indépendant qui sait pardonner à sa femme. Ce sont les bourgeois qui jouent les beaux rôles dans cette pièce et c'est l'aristocrate qui se révèle comme l'ennemi du bonheur intime des gens du peuple. On a attribué à Shakespeare *Edward the Third*, dont le motif est semblable. Le poète l'aurait peut-être pu écrire. L'intrigue représente la comtesse de Salisbury poursuivie par les assiduités du roi. La comtesse se montre digne de son rang par sa chasteté et le roi digne de son trône par sa magnanimité en présence de cette chasteté. Tous les deux ils jouent un beau rôle et cela s'accorde avec les préventions aristocratiques du poète. Mais il n'aurait pas pu écrire *Edward the Fourth*, ni *Arden of Feversham*, ni la *Yorkshire Tragedy*, car ces pièces prennent bien au sérieux les péripéties de la vie intime des gens du peuple. Le besoin seul l'y aurait poussé, au moins, comme il a sans doute poussé Ben Jonson à écrire *Page of Plymouth* pour Henslowe. Ainsi le théâtre populaire et les auteurs populaires, marquent une conception plus élevée et plus sérieuse de l'importance de la vie et des destins des gens ordinaires.

Or, ces idées sociales qui se reflètent dans le drame domestique, se relient évidemment à une conception romanesque de la vie ordinaire qui lui donne une beauté morale et imaginative. Il est

bien difficile par conséquent de délimiter les genres. Greene s'inspire de la vie intime qu'il a connue en Suffolk avec sa Dorothy qu'il a délaissée et qu'il a immortalisée dans le personnage romanesque de la Jolie Fille de Fressingfield. L'amour printanier d'Anne et de Fenton rayonne à travers la farce à laquelle donne lieu Falstaff transporté de Londres et projeté dans la vie intime de Windsor. Il en est ainsi également des comédies qui font triompher l'amour conjugal sur les distractions du monde artificiel. Même dans les drames qu'on ne saurait classer parmi les drames romanesques, la conception romanesque ne manque pas d'influencer la représentation réaliste de la vie domestique. L'auteur qui a remanié la vilaine histoire du meurtre de Beech par Merry, dans *Two Lamentable Tragedies*, prend soin d'intercaler dans ses épisodes l'histoire italienne et romanesque qui fait les frais des pantomimes connues aujourd'hui sous le nom de *The Babes in the Wood*. Il ajoute un intérêt romanesque à l'intérêt du crime d'actualité. De même Wilkins, qui met en scène les préliminaires du crime que représente *The Yorkshire Tragedy*, change le dénouement de l'histoire de Calverley et de sa femme et donne une fin heureuse aux amours de Scarborow et de Clare par un procédé familier de la comédie romanesque. Tout comme Hero dans *Much Ado about Nothing*, Clare est décidément une héroïne de roman et elle ne meurt que pour renaître au bon moment. Dans *Arden of Feversham* le souci moral et le souci artistique se font valoir également dans le caractère d'Arden. Holinshed peint ce mari d'une femme atroce comme l'homme le plus méprisable du monde, qui est indifférent à ses malheurs conjugaux. Dans la pièce c'est un caractère romanesque, il aime désespérément sa femme et en est profondément jaloux. Le poète ajoute ainsi un motif et l'ironie tragique de la scène de réconciliation entre Arden et Mosbie a fait attribuer la pièce à Shakespeare.

En somme, il est suffisamment évident que l'union du réalisme et du romanesque fut indissoluble dans le goût public auquel le théâtre répondait, même dans les cas extrêmes que nous venons de signaler. Cela fut dû en partie à un sens profond de la beauté qui

ne dérivait pas d'une esthétique borgne mais d'un esprit qui regardait la vie avec des yeux grands ouverts et qui la voyait tout entière, toute nue ; en partie à une imagination naïve, caractéristique d'un tel esprit, trop large pour faire des définitions étroites du réel, trop créatrices pour faire des critiques strictes de son expérience. Les sujets les plus romanesques, tels les contes de sorcières, seront revêtus au théâtre comme ailleurs d'une apparence de réalité, dans *The Merry Devil of Edmonton*, délice du populaire ou dans *The Lancashire Witches*, comme dans *Macbeth*, de Shakespeare. Les sujets les plus réalistes nous rappellent dans leur représentation au théâtre le monde invisible de l'imagination qui donne aux faits leur signification. Le grand public qui jugeait ce théâtre fait à son intention, condamne un poète comme Ben Jonson, qui traite un sujet réaliste d'une manière réaliste.

Le théâtre s'est développé dans deux sens principaux après s'être écarté de son maître, le grand public, à savoir vers le théâtre romanesque qui perd son bon sens réaliste et vers le théâtre réaliste qui perd son idéalisme. La Restauration nous en fait voir les extrêmes, dans ses comédies de mœurs et dans ses tragédies héroïques; un tel théâtre était impossible à la Cour d'Élisabeth, comme au Globe, comme à la Rose.

Il était impossible pour une autre raison encore, pour l'immoralité basse de ses comédies comme pour la moralité artificielle de ses tragédies. La moralité du public élisabéthain et par conséquent du théâtre élisabéthain était profondément réaliste et ne transigeait point sur une moralité romanesque quelconque. Il tenait inébranlablement aux dix commandements du code mosaïque et aux sanctions qui maintenaient la vie sociale. Les traditions du moyen âge étaient renforcées par le conservatisme profond du peuple et par les instincts politiques et sociaux de l'Angleterre des Tudors. Celui qui fait du mal, selon un code rigide qui n'admet pas d'exceptions, en souffrira la punition. *The True Tragedy of Richard the Third* nous donne un portrait de Jane Shore qui insiste sur la bonté et l'âme charitable de cette femme, mais ne montre aucune pitié dans le tableau de ses misères. Falstaff, type

d'une moralité romanesque et admirable de gaîté, de force et d'esprit, tombe à la fin dans le mépris de son roi et, n'en doutez pas, de l'auditoire, sinon de Shakespeare. La moralité des femmes consiste principalement en leur constance et leur chasteté physique. Les femmes qui ne sont pas chastes sont des courtisanes, c'est bien simple. *The Roaring Girl* nous représente une héroïne romanesque, Mall, qui paraît dédaigner les restrictions qui bornent les activités ordinaires d'une jeune fille. Il semble, selon les documents, qu'elle n'était guère en réalité une vertu farouche. Mais dans la pièce elle sort intacte et triomphante de toutes ses aventures avec les vilains séducteurs, et elle reçoit par conséquent les applaudissements du populaire.

Il n'en est pas ainsi du théâtre ultérieur, et une moralité romanesque commence à se faire valoir comme une sensation nouvelle. Elle ne se développe que lorsque l'influence du goût général domine moins au théâtre et que le goût plus artificiel et moins sain de la Cour de Jacques I^er^ demande des mets d'une saveur plus pimentée pour remplacer les fadaises démodées de la vieille mode élisabéthaine. Mais elle se fait sentir d'avance à un certain degré dans une pièce de Heywood, *A Woman Killed with Kindness*, dans laquelle, un peu comme dans son *Edward the Fourth*, le poète attire la sympathie de son auditoire sur une femme pécheresse et adultère, par la force même de l'humanité pénétrante du portrait. Elle perce davantage dans *The Honest Whore*, de Dekker et de Middleton, dont le thème est le repentir et la réhabilitation de Bellafronte. Il y a loin de là aux horreurs morales qui suivent, mais c'est l'anarchie morale qui commence, à en juger d'après les idées morales élisabéthaines. On n'a qu'à changer le motif des dramaturges, à remplacer la sympathie humaine qui inspire ces pièces, par un désir d'ébranler les sensations morales, pour arriver à l'affreuse comédie, *The Captain*, de Fletcher, qui met en scène un père invité à la débauche par sa propre fille, Lelia (1), la tragédie de Massinger (2), dans laquelle la jalou-

(1) Act IV, sc. 5.
(2) *The Unnatural Combat.*

sie sexuelle de Malefort pour sa fille amène une catastrophe générale et *'Tis Pity she's a Whore*, de Ford, qui va jusqu'à unir frère et sœur par l'amour physique, à faire naître d'eux un enfant incestueux et à embellir cet amour atroce de toutes les ressources artistiques d'un grand poète tragique. Nous nous contenterons de ces quelques exemples extrêmes, mais tout le théâtre des trente dernières années de la grande période qu'on appelle élisabéthaine manifeste la perte de la belle santé morale et artistique qui caractérise le grand public et les auteurs qui écrivent pour lui. La morale se gâte et le romanesque et le réalisme, en devenant extrêmes, divorcent. Nous voilà sur la route de la Restauration et d'un théâtre dominé par une Cour artificielle et corrompue.

L'influence du goût public à cet égard déterminait donc un théâtre dont les idées fondamentales artistiques et morales s'accordaient avec ce qu'il y avait de plus sain, de plus moral, dans l'ensemble d'un grand peuple. L'exécution de ces conceptions ne réalisait certes pas toujours l'idéal, car il s'agit d'un grand nombre d'auteurs, de force très inégale, qui travaillaient vite et dans une large mesure sur commande pour l'auditoire le moins critique du monde ; et travaillaient la plupart du temps en collaboration. C'est donc dans les œuvres du plus grand des génies de l'époque qui travaillait seul, que les heurts du romanesque et du réalisme, qui sautent aux yeux dans beaucoup de pièces, paraissent le moins. C'est dans les tragédies de Shakespeare que les deux faces de la vie se reconcilient parfaitement, et se fondent l'une dans l'autre, et que le poète réalise dans des œuvres d'art les instincts et le caractère de son auditoire. Quant à la question de la morale, la décadence du théâtre démontre suffisamment que la subtilité morale dut, à cette époque, se manifester comme une anarchie morale, que le théâtre-roman n'eut besoin que d'une morale simpliste, et que l'influence du goût public à cet égard fut saine au point de vue artistique. D'autres époques et d'autres pays, qui ont donné au théâtre une fonction plutôt critique que créative, ont pu pratiquer le théâtre-problème avec

un succès considérable. Mais le grand public aime encore, aimera toujours, le théâtre-roman à la morale simpliste, sur les planches comme sur l'écran du cinéma. Il lui sera permis de préférer *The Merry wives of Windsor*, qui savent être chastes et, en même temps, joyeuses, à la *Dame aux Camélias*, qui n'est point chaste et qui est extrêmement mélancolique. Franchement, même au point de vue strictement artistique, il est possible d'aimer mieux les Tarzan, héros-géants du cinéma, que les personnages anormaux et pervers du théâtre naturaliste des Ibsen et Strindberg, qui exploitent les problèmes moraux et sociaux. Le cinéma commence aujourd'hui à s'occuper de pareilles questions. Il annonce des pièces qui ne sont accessibles qu'aux adultes. Le public y va, attiré par une curiosité malsaine, il y bâille énormément, et c'est bien fait ! Nous ne saurions guère donner de précisions sur l'attitude morale de Shakespeare, chez qui une âme d'une ampleur divine a certainement obscurci les lignes nettement tracées de la morale de son époque, témoins ses Falstaff, Iago, Shylock, Sir Toby, et surtout Caliban. Des traits profonds de vertu et d'humanité nous font sympathiser avec ces personnages, et dans le cas étonnant de Caliban, monstre sauvage et brutal par son origine, ses vices ne l'emportent point, à nos yeux, sur l'innocence enfantine et la beauté poétique qui éclairent cette âme étrange, créature d'un autre monde moral. Nous nous bornons à signaler le fait que tous ces personnages subissent néanmoins la justice poétique, selon les idées morales du populaire, quelles que soient les conceptions du poète, et que l'histoire du théâtre et de l'art, nous assurent que le populaire avait au fond raison. Les œuvres suprêmes de l'art créateur du monde entier se sont inspirées d'une conception normale de la morale, et le théâtre en Angleterre, a dû sa grandeur à la représentation créatrice de la vie devant un auditoire chez qui l'imagination l'emportait sur la critique.

CONCLUSION

Nous avons parcouru, d'une façon nécessairement sommaire, un champ bien vaste. Chemin faisant, nous nous sommes éloigné des idées qui dérivaient des études et des appréciations de beaucoup de critiques et s'imposaient, grâce à leur autorité. D'un côté, on a écrit vaguement du public élisabéthain avec un enthousiasme sans désarmement et sans précision. D'un autre côté on a divisé nettement ce public selon les théâtres qu'il fréquentait, attribuant un goût très élevé à la Cour et à l'Université, un goût moins élevé aux auditoires des théâtres privés et de certains théâtres publics, tel le Globe, et un goût bien médiocre aux auditoires des Rose et Fortune. C'est, en somme, une division selon les classes sociales, mais on n'a guère réussi à donner des indications précises des différences de goût qui les délimitent. Nous avons essayé, d'abord, de préciser, autant que possible, les indications du goût public, et nous avons été poussé à croire plutôt que ces distinctions de classe sont au fond factices et que, pendant la belle période de ce théâtre, une unité fondamentale caractérise les goûts de toutes les classes. D'autre part, en ce qui concerne l'évolution artistique du théâtre, on a formulé trois hypothèses principales. Le peuple anglais aurait inspiré à peu près entièrement la grandeur de ce théâtre, ce qui est la plus ancienne de ces hypothèses. Ou bien le génie des dramaturges aurait triomphé des goûts vulgaires du populaire ; c'est l'hypothèse qui domine au dix-neuvième siècle, siècle individualiste que représente si bien *Heroes and Hero-Worship* de Carlyle. Enfin,

l'hypothèse la plus récente, celle de M. Wallace, qui a au moins le mérite d'être claire, et d'être développée, attribue l'évolution littéraire du théâtre à l'influence de la Cour. Or, nous voyons plutôt, à la fin de la route que nous avons suivie, un théâtre qui est fondé sur des bases populaires et traditionnelles, qui subit certes toutes sortes d'influences, mais qui se développe surtout par un procédé de coopération entre les goûts du public d'une part, et le génie et la conscience artistique des dramaturges d'autre part, procédé qui n'admet d'intransigeance ni d'un côté ni de l'autre. Il serait bien facile d'attribuer toute la gloire de ce théâtre aux grands génies, puisque, évidemment, ils ont voulu réformer beaucoup de défauts dans ces goûts. Mais il y a plus de vérité dans la théorie des *Representative Men* d'Emerson que dans la théorie des *Heroes* de Carlyle. Celle-ci ne s'accorde guère avec le caractère national et populaire de ce théâtre, car un peuple reçoit, dans l'ensemble, la littérature qu'il mérite. Enfin, le peuple a accueilli la véritable littérature dramatique, c'est pour lui qu'elle a été écrite, et Ben Jonson a éprouvé l'impossibilité de lui imposer un art littéraire qui fût étranger à ses goûts ; c'est la preuve que l'art de Shakespeare ne lui fut pas imposé, mais fut sympathique à ses goûts. Le public doit donc recevoir sa part dans la gloire de cette littérature.

Pour résumer cette discussion sur le goût public et sur son influence, nous voulons insister sur trois points capitaux. D'abord le public pour lequel Shakespeare et ses camarades écrivaient avait un ensemble de goûts qui dérivaient autant des traditions dramatiques du passé que de la psychologie de l'époque actuelle. Cet ensemble de goûts caractérisa toutes les classes de la société également, en dépit de toute pose ou de toute satire apparente, jusqu'au moment où une nouvelle époque amena avec elle un changement de mœurs et pratiqua dans cette solidarité nationale une brèche dont le théâtre se ressentit. Le théâtre reflète le commencement de cette divergence dans la diversité des points de vue sociaux qui s'y font valoir.

En second lieu, ces goûts faisaient dominer une conception

épique et réaliste du théâtre-roman qui contemplait la beauté imaginée sous la lumière du vrai, et qui faisait valoir le mélange des « choses feintes » avec le vrai qui fait la véritable beauté. Ils fondaient toute représentation de la vie sur des bases morales dont l'art a autant besoin que la société. L'art populaire du théâtre s'inspirait donc, sous l'influence de ces goûts, du Vrai, du Beau et du Bien, malgré toute influence exotique, malgré toute absurdité apparente, malgré toute écume flottante de langage et d'idées qui répugnent à des esprits revêches modernes.

Enfin, à part ces exigences, le public octroyait au talent des individus la liberté la plus large, et il était prêt à le seconder de toute sa bonne volonté, de toute son imagination naïve et puissante. Jamais la responsabilité artistique du dramaturge ne fut moins pénible devant son auditoire, et jamais un auditoire ne fut moins critique, dès que le poète avait satisfait à ses exigences fondamentales. Le défaut principal de cet auditoire fut précisément son manque de discernement et son catholicisme. L'encouragement enthousiaste auquel nous devons le théâtre élisabéthain est coupable en même temps de ses défauts artistiques, privé qu'il était d'une critique artistique. Nous devons aux grands génies, tels que Shakespeare, le développement du théâtre sur des bases populaires vers des conceptions plus élevées qui, tout en rentrant dans le cadre de l'idée populaire du théâtre, évitent ses défauts et ses écarts, et profitent de ses qualités pour faire de la littérature suprême.

Dijon, le 16 mars 1921.

Vu et permis d'imprimer :
Le Recteur
de l'Académie de Dijon,
H. PADÉ.

Vu :
Le Doyen
de la Faculté des Lettres,
Ch. LAMBERT.

BIBLIOGRAPHIE

I. — AUTEURS

Pour les pièces citées sans indication d'édition voir Bibliographie II.

ARBER E., *Register of the Company of Stationers (A Transcript of the)*, 6 vol., 1875-94.

ASCHAM R., *Works*, ed. Wright W. A., Cambridge English Classics, 1904.

BALE BISHOP, *God's Promises.*

— *John Baptist.*

— *Kynge Johan.*

BANG W., *Materialen zur Kunde des ælteren Englischen Dramas*, 1902 ff.

BEAUMONT F. and FLETCHER J., *Dramatic Works*, ed. Barley, 2 vol., 1840.

— *The Knight of the Burning Pestle.*

B(OWER ?) R., *Apius and Virginia.*

BRADLEY A. C., *Shakespearean Tragedy*, 1904.

BULLEN A. H., *Old English Plays (A Collection of)*, 4 vol., 1882.

— — New Series, 3 vol., 1887-90.

BURTON R., *Anatomy of Melancholy (The)*, ed. York Library, 3 vol., 1904.

Calendar of Letters and Papers of the Reign of Henry VIII, ed. Brewer J. S. and Gairdner J., 1862-1903.

Calendar of State Papers of the reigns of Edward VI, Mary, Elizabeth and James I, ed. Lemon R. and Green M. A., 1856-72.

Cambridge History of English Literature, 14 vol., 1908 ff.

CAMPION T., *Arte of English Poesy*, in SMITH G. GREGORY, *Elizabethan Critical Essays.*

CASTELAIN M., *Ben Jonson*, 1907.

CAVENDISH M. (Duchess of Newcastle), *CCXI Sociable Letters*, 1664.

Chalmers A., *English Poets*, 1810.

Chambers E. K., *The Mediaeval Stage*, 2 vol., 1903.

Champfleury E., *Histoire de la Caricature au Moyen Age.*

Chapman G., *The Comedies and Tragedies*, ed. Pearson, 3 vol., 1873.

Chaucer G., *Complete Works*, ed. Skeat W. W., 6 vol., 1894.

Chester Plays, ed. Wright T., Shakespeare Society, 18, 2 vol., 1843-7.

— ed. Deimling, Early English Text Society, Extra Series, 35, 1892.

Chettle H., *Kindhart's Dreame*, ed. Ingleby New Shakespeare Society, 1874.

Churchill G. B. and Keller W., *Die lateinischen Universitæts-Dramen Englands* (Jahrbuch XXXIV), 1898.

Collier J. P., *History of English Dramatic Poetry* (*The*), 3 vol., 1879.

Cooper C. H. and J. W., *Annals of Cambridge*, 5 vol., 1852-1908.

Coventry Mysteries, ed. J. O. Halliwell-Phillipps, Shakespeare Society, 3, 1841.

Creizenach W., *Geschichte des Neueren Dramas*, 4 vol., 1893 ff.

Cunliffe J. W., *Influence of Seneca in Elizabethan Tragedy* (*The*), 1893.

Cushman L. W., *The Devil and the Vice in English Dramatic Literature before Shakespeare*, 1900.

Daniel S., *Complete works*, ed. Grosart A. B., Huth Library, 5 vol., 1885-96.

Day J. *Works*, ed. Bullen A. H., 1881.

— and others, *Travels of Three English Brothers* (*The*).

Dekker T., *Non-Dramatic Works*, ed. Grosart A. B., 5 vol., 1881.

— *Dramatic Works*, ed. Pearson, 4 vol., 1873.

— *A Knight's Conjuring, Done in Earnest, Discovered in Jest*, ed. Rimbault, Percy Society, 5, 1842.

Digby Mysteries, ed. Furnivall, New Shakespeare Society, 7, 1882.

Drayton M. and others, *Merry Devil of Edmonton* (*The*).

Ducis J. F., *Œuvres*, ed. Auger, 1827.

Earle J., *Microcosmographie*, ed. West A. G., 1897.

Edwards R., *Damon and Pythias.*

— *Palamon and Arcyte.*

Farmer J. S., *Tudor Facsimile Texts*, ed. J. S. Farmer, 1907 ff.

FEUILLERAT A., *Blackfriars Racords*, Malone Society's Collections, vol. 2, part I, 1913.
— *Documents relating to the Office of the Revels in the Time of Queen Elizabeth*, BANG, *Materialen*, 21, 1908.
— *Bureau des Menus Plaisirs* (*Le*), 1910.
— *Origin of Shakespeare's Blackfriars Theatre*, Jahrbuch 48, 1912.

FLEAY F. G. *Biographical Chronicle of the English Drama* (*A*), 2 vol., 1891.
— *Chronicle History of the London Stage* (*A*), 1890.

FORD J., *Works*, ed. Dyce A., 3 vol., 1869.

FORTESCUE Sir J., *Works*, 2 vol., 1869.

FOXE J., *Acts and Monuments*, ed. Townsend, 8 vol., 1843.

FRAUNCE A , *Victoria.*

FULKE GREVILLE, Lord Brocke, *Works*, ed. Grosart, A B , 1870.

FULWELL U., *Like will to like.*

GAGER W., *Ulysses Redux.*

GAYLEY C. M., *Plays of our Forefathers*, 1907·
— *Representative English Comedies*, 1903.

GOSSON S., *Plays Confuted in five Actions*, The English Drama and Stage, 1869

GREENE R., *Complete Works*, ed. Grosart A. B., 15 vol:, Huth Library, 1881-6.
— *Plays and Poems*, ed Churton Collins, 2 vol., 1905.

GREENE R. and PEELE G., *Dramatic Works*, ed. Dyce A., 1861.

GREG W. W., *List of English Plays*, 1900.
— *List of Masques* (*A*), 1902.

GRIMALD N., *Archipropheta.*

HALLE E., *Chronicles* (The Union of the two noble and illustrate families of Lancastre and Yorke), ed. Ellis H., 1809.

Harleian Miscellany, ed. Park T., 1808 qq.

HAZLITT W. C., *Old English Plays* (*A Select Collection of*), 15 vol., 1874, Hazlitt-Dodsley.
— *Shakespeare's Library*, 6 vol., 1875.

HEARNE T., *Liber Niger Scaccarii*, 2 vol., 1728.

HENSLOWE P., *Henslowe's Diary*, ed. Greg W. W., 2 vol., 1904-8.
— *Henslowe Papers*, ed. Greg W. W., 1907.

HERBERT OF CHERBURY, Lord, *King Henry the Eighth* (*The Life and Reign of*), KENNETT, *Complete History of England*, 1706, vol. 2.

Heywood Jasper, *Seneca, his Tenne Tragedies*, 1581.

Heywood John, *Dramatic Writings*, ed. Farmer J. S., Early English Drama Society, 1905.

— *A Play of Love.*

— *A Play of the weather.*

Heywood T., *Dramatic Works*, ed. Pearson, 6 vol., 1874.

— *Lancashire Witches (The Late).*

Holinshed R., *Shakespeare's Holinshed*, ed. Boswell-Stone W. G., 1907.

— *Chronicles*, 6 vol., 1807.

Hopkinson A. F., *Old English Plays*, 1901 ff.

— *Shakespeare's Doutbful Works.*

Hughes T., *The Misfortunes of Arthur.*

Ingleby C. M., *Shakespeare Allusion Books*, ed. Munro J., New Shakespeare Society, 4-5, 2 vol., 1907.

Jahrbuch der Deutschen Shakespeare Gesellschaft, 1865 ff.

Jonson B., *Conversations with Drummond*, ed. Laing, Shakespeare Society, 7, 1842.

— *Works*, ed. Gifford W., 9 vol., reprinted Cunningham F., 1875.

Jusserand J. J., *Histoire littéraire du peuple anglais*, 2 vol. 1894.

— *Le Théâtre en Angleterre*, 1878.

— *Shakespeare en France sous l'ancien régime*, 1898.

Kempe W., *Nine Daies Wonder*, ed. Goldsmid, 1884.

Kirchmayer T., *Pammachius.*

Knight C., *London*, revised Walford E., 6 vol., 1875-80.

Kyd T., *Works*, ed. Boas F. S., 1901.

Laneham R., *Robert Laneham's Letter*, ed. Furniwall F. J., Shakespeare Library, 1907.

Latimer H., *Sermons*, Parker Society, 1844.

Legge T., *Richardus Tertius.*

Lodge T., *Works*, ed. Gosse E., Hunterian Club, 4 vol., 1878-82.

Ludus Coventriae, ed. Halliwell-Phillipps J. O., Shakespeare Society, 1841.

Lyly J., *Complete Works*, ed. Bond R. W., 3 vol., 1902.

Machyn H., *Diary*, ed. Nicholls J. G., Camden Society, 1848.

Manly, J. M., *Specimens of the Pre-Shakespearean Drama*, 2 vol., 1897.

Marlowe C., *Works*, ed. Bullen A. H., *The English Dramatists*, 3 vol., 1885.

Massinger P., *Plays*, ed. Gifford W., 4 vol., reprinted Cunningham F., 1870.

Meeting of Gallants (*The*), ed. Halliwell-Phillipps J. O., Percy Society, 5, 1842.

Meres F., *Palladis Tamia*, Smith G. Gregory, *Elizabethan Critical Essays*.

Middleton T., *Works*, ed. Bullen A. H., 8 vol., 1885-6.

Mirror for Magistrates (*A*), A Myrroure for Magistrates, 1559 (1st ed. 1554).

Munday A., *Downfall of Robert Earl of Huntingdon* (*The*).

Munday A. and Chettle H., *Death of Robert Earl of Huntingdon*.

Nash T., *Works*, ed. Mc Kerrow R., 5 vol., 1904-10.

Nicholls J., *Progresses of Queen Elizabeth* (*The*), 3 vol., 1823.
— *Progresses of James I* (*The*), 4 vol., 1828.

Non-Cycle Mystery Plays, ed. Waterhouse, Early English Text Society, Extra Series CIV, 1909.

Norton T. and Sackville T., *Gorboduc*.

Parfaict (les frères), *Histoire du Théâtre français*, 1735.

Paston, *Letters*, ed. Gairdner J., 6 vol., 1904.

Peele G., *Dramatic Works of Greene and Peele*, ed. Dyce A., 1861.

Petit de Julleville, *Histoire de la Langue et de la Littérature Françaises*, 5 vol., 1896-1900.

Pikeryng J., *Horestes*.

Plummer C., *Elizabethan Oxford*, 1887.

Pollard A. W., *English Miracle Plays*, 1890.

Preston T., *Cambises*.
— (?), *Sir Clyomon and Sir Clamydes*.

Ravenscroft T., *Beuteromelia*, 1609.
— *Pammelia*, 1609.

Redford T., *Wyt and Science*.

Reynolds G. F., *Some Principles of Elizabethan Staging*, 1905.
— *Trees on the Stage of Shakespeare*, Modern Philology, vol. V.

Rickets J., *Byrsa Basilica*.

Ruggle G., *Ignoramus*.

Salterne G., *Tomumbeius*.

Schelling F. E., *Elizabethan Drama*, 2 vol., 1908.
— *English Chronicle Play* (*The*), 1902.

Scoloker A., *Diaphantus*, ed. Arber E., English Garner VIII.

Shadwell T., *Dramatick Works (The)*, 4 vol. in-2, 1720.

Shakespeare W., *Plays*, ed. Johnson, 8 vol., 1768.

— ed. Reed I., 21 vol., 1803.

Sharp T., *Dissertation on the Pageants... at Coventry*, 1825.

Sidney Sir P., *Apologie for Poetry*, ed. Churton Collins, 1902.

Simpson T. R., *School of Shakespeare (The)*, 2 vol., 1878.

Spenser E., *Works*, ed. Hales J. W., Globe edition, 1897.

Stevenson W., *Gammer Gurton's Needle.*

Stubbes P., *Anatomy of Abuses (The)*, ed. Collier J. P., 1870.

Symmes H. S., *Les débuts de la Critique Dramatique en Angleterre*, 1903.

Tarleton T., *Tarleton's News out of Purgatorie*, ed. Halliwell-Phillipps, Shakespeare Society, 1844.

Tomkis T., *Lingua.*

Towneley Plays, ed. Pollard A. W., Early English Text Society, Extra Series, LXXI, 1897.

Tucker-Brooke C. F., *Shakespeare Apocrypha*, 1908.

Tudor Facsimile Plays, see Farmer J. S.

Udall N., *Ezechias.*

Voltaire F. A. de, *Lettres Philosophiques*, éd. Lanson G., 1909.

— *Œuvres*, 70 vol., 1785-89.

Wallace C. W., *Evolution of the English Drama up to Shakespeare (The)*, Deutsche Shakespeare-Gesellschaft, 4, 1912.

— *Children of the Chapel at Blackfriars*, University of Nebraska Studies, 8, 1908.

Ward A. W., *English Dramatic Literature*, 3 vol., 1878.

Whetstone G., *Promos and Cassandra.*

Wilkins G., *Miseries of Enforst Marriage (The).*

Wilmot. R, *Gismond of Salerne.*

— *Tancred and Gismonda.*

Wright V., *Histria Histrionica*, Hazlitt-Dodsley, 15.

Yarington R., *Two Lamentable Tragedies.*

York Mystery Plays, ed. L. Toulmin Smith, 1885.

II. — PIÈCES DE THÉATRE

Albyon Knight, Malone Society Collections, Parts 1 & 2, 1907.

Apius and Virginia, Hazlitt-Dodsley, IV.

Archipropheta, see Jahrbuch, XXXIV.

Arden of Feversham, ed. Bullen A. H., 1887.

— *Shakespeare Apocrypha.*

Byrsa Basilica, see Jahrbuch, XXXIV.

Cambises, Hazlitt-Dodsley, IV.

Certain Devices and Showes, Hazlitt-Dodsley, IV.

Christus Redivivus, ed. Hart J. M., Modern Language Association of America, XIV, 1899.

Club Law, ed. Moore-Smith G. C., 1907.

Contention between Liberalitie and Prodigalitie (*The*), Hazlitt-Dodsley, VIII.

Damon and Pythias, Hazlitt-Dodsley, IV.

Death of Robert Earl of Huntingdon (*The*), Hazlitt-Dodsley, VIII.

Downfall of Robert Earl of Huntingdon (*The*), Hazlitt-Dodsley, VIII.

Edward the Third, *Shakespeare Apocrypha.*

Everyman, ed. Greg W. W., Bang, *Materialen*, IV, 1904.

Ezechias, see *Progresses of Queen Elizabeth*, I, 186.

Fair Em., Simpson, II.

Famous Victories of Henry the Fifth (*The*), Shakespeare Library, V.

Gammer Gurton's Needle, Hazlitt-Dodsley, III.

George a Greene, the Pinner of Wakefield, Greene and Peele.

Gismond of Salerne, Tudor Facsimile Texts.

God's Promises, Hazlitt-Dodsley, I.

Gorboduc, ed. Farmer J. S., Early English Drama Society, 1906.

— Manly, II.

Horestes, ed. Collier J. P., *Old English Literature*, II, 1886.

— Tudor Facsimile Texts.

— *A new enterlude of Vice conteynynge the History of Horestes*, 1567.

Ignoramus, ed. Hawkins J. S., 1787.

— A Comedy, translated R. C(odrington ?), 1662.

John Baptist, Harleian Miscellany, I, 1808.

Knacke to Know a Knave (*A*), HAZLITT-DODSLEY, VI.

Knight of the Burning Pestle (*The*), ed. Murch, Yale Studies, 33, 1908.

Kynge Johan, ed. Collier J. P. Camden Society, 1848.
— MANLY, I.

Lancashire Witches (*The Late*), T. HEYWOOD, I.

Like Will to Like, HAZLITT-DODSLEY, III.

Lingua, HAZLITT-DODSLEY, IX.

Locrine, *Shakespeare Apocrypha*.

Marriage of Wit and Science (*The*), HAZLITT-DODSLEY, II.

Marriage of Wit and Wisdom (*The*), ed. Halliwell-Phillipps J. O., Shakespeare Society, 1846.

Merry Devil of Edmonton (*The*), HAZLITT-DODSLEY, X.

Miseries of Enforst Marriage (*The*), HAZLITT-DODSLEY, IX.

Misfortunes of Arthur (*The*), HAZLITT-DODSLEY, IV.

Mucedorus, HAZLITT-DODSLEY, VII.

Nature of the Four Elements (*The*), HAZLITT-DODSLEY, I.

Nice Wanton (*The*), HAZLITT-DODSLEY, II.
— MANLY, I.

Norwich Play (*The*), *Non-Cycle Mystery Plays*.

Palamon and Aroyte, see *Progresses of Queen Elizabeth*, I, 212; PLUMMER, *Elizabethan Oxford*.

Pammachius, see COOPER C. H., *Annals of Cambridge*, I, pp. 422 ff.

Parnassus Plays, ed. Macray W. D., 1883.

Play of Love (*A*), Tudor Facsimile Texts.

Play of Robin Hood, MANLY, I.

Progne, see *Progresses of Queen Elizabeth* I, 215.

Promos and Cassandra, Shakespeare's Library, III.

Richardus Tertius, Shakespeare's Library, II.

Second Shepherds Play, *Towneley Plays*.

Sir Clyomon and Sir Clamydes, GREENE and PEELE.

Solymannidæ, see Jahrbuch XXXIV.

Tancred and Gismonda, HAZLITT-DODSLEY, VII.

Tomumbeius, see Jahrbuch XXXIV.

Travels of Three English Brothers (*The*), Day II.

Troublesome Raigne of King John (*The*), Shakespeare's Library, II.

True Tragedy of King Richard the Third (*The*), ed. Field B., Shakespeare Society, 1844.

True Tragedy of King Richard the Third (The), ed. Field B., Shakespeare Society, 1844 — and Shakespeare's Library VI.

Two Lamentable Tragedies, Old English Plays, IV.

Ulysses Redux, see Jahrbuch XXXIV.

Victoria, ed. Moore-Smith G. C., Bang, *Materialen* XIV,1906.

Warning for Fair Women (A), Simpson, II.

Wyt and Science, ed. Halliwell-Phillipps J. C., Shakespeare Society, 1848.

Yorkshire Tragedy (The), *Shakespeare Apocrypha.*

INDEX ALPHABÉTIQUE

accessoires, 57, 94 sq.
Addington, 69.
Addison, 106.
Albyon Knight, 150.
Al Fooles, 79.
Alleyne, 2, 72, 115.
Alphonsus, King of Aragon, 103.
Amadis of Gaule, 55.
Anatomy of Melancholy (The), 68.
Antony and Cleopatra, 142 sq.
Apius and Virginia, 109, 134.
Apologie for Poetry, 47, 89.
Archipropheta, 40.
architecture gothique, 138.
Arden of Feversham, 166 sq.
Arioste, 70, 100.
Arraignment of Paris (The), 103.
Arte of English Poesy (The), 47.
Arthur (Le roi), 31.
Ascham, 25, 29, 47.
As You Like It, 105, 111, 116, 135.

Bacon, 26, 27, 68, 154, 156.
Bale, 35, 132.
Bartholomew Fair, 104.
Beaumont, 54, 98, 155-156, 165.
Beaumont et Fletcher, 51, 62.
Béelzebub, 11, 15.
Bernhardt, 54.
Bessy, 117.
Bible, 26.
Boas, 38, 40.
Bold Beauchamps (The), 56.
Bottom, 122.
broadsides, 30-31.
Broken Blossoms, 147.
Brome, 80.
Browne, 27, 69, note 1.
Bunyan, 10.
Burbage, 115.
Bureau des Revels, 90, 165.
Bureau des Menus Plaisirs, 96.
Burton, 68.
Bussy d'Ambois, 82.
Byrsa Basilica, 40, 150.

Caesar and Pompey, 82.
Caliban, 172.
Cambises, 105, 134, 137.
Cambridge, 36 sq.
Cambridge History of English Literature, 38, 40.
Campion, 32, 47.
Captain (The), 170.
caricature, 7.
Carlyle, 173-174.
Cartwright, 54.
Case is Altered (The), 78.
Castelain, 84.
Catiline, 82, 84, 86, 140.
Chambers, IV, note 2 ; 6, note 1 ; 115.
Changeling (The), 147.
Chapman, 59, 75 sq., 85.
Chaucer, 10, 38, 70, 131, 140.
Chester Play, IV, note 1 ; 6, note 2.
Chinon of England, 93-94, 165.
Christus Redivivus, 40, 103.

Ciceron, 82.
cinéma, 99-100, 139, 147, 172.
classicisme, 66 sq., 89 sq.
clown, 116 sq., 142.
Club Law, 38-39, 156.
Coleridge, 2.
Collier, 14, note 1.
comédie, 131.
Contention between Liberalitie and Prodigalitie (The), 35.
Cornish, 10, note 1.
costumes, 57, 96.
Cour (La), 35, 41 sq., 66, 93, 170-171, 173-174.
Coventry Play, 92.
Cushman, 115.
Cynthia's Revels, 41, 77.

Dame aux Camélias (La), 172.
Damon and Pythias, 42, 97.
Daniel, 31, 46, 47.
danse, 17-18.
Dante, 103.
David and Bethsabe, 100, 137.
Death of Robert, Earl of Huntingdon, 172.
Defence of Rhyme, 47.
Dekker, 30, 41, 75, 121, 130, 166-167.
Deloney, 30.
Devil is an Ass (The), 83.
diable, 11, 14.
Digby Play, 5, note 1 ; 92.
Dogberry, 125.
Drayton, 28, 31, 63.
Drummond, 86.
Dryden, 2, 20.
Duchess of Malfi (The), 147.
Ducis, 1, 146.

Earle, 42.
Eastward Hoe, 79.
Edward the First, 56, 100, 118.
Edward the Second, 162.
Edward the Third, 167.
Edward the Fourth, 55, 167 sq.
Edwards, 40, 42, 97.
Elisabeth, 22, 45.
Emerson, 174.
Endimion, 35.
Epicoene, 78, 83.
Erasme, 23.
Everyman, 10, 119.
Every Man in his Humour, 77-78.
Every Man out of his Humour, 77-78, 81, 85, 130.
Ezechias, 40.

Fair Em, 163.
Fall of Mortimer (The), 82, 160.
Falstaff, 17, 127 sq., 156, 159, 167-168, 169-170.
Faustus, 100, 106, 122, 136-137, 143, 147.
Feuillerat, 44, 90 sq.
Field, 80.
Fielding, 107.
Fletcher, 52, 53, 54, 123, 170.
Florio, 69.
folk-plays, 6, 11, 13, 113 sq.
Ford, 123, 171.
Fortescue, 21.
Fortune Theatre, 72, 153, 173.
Fou (Le), 113 sq.
Four Prentices of London (The), 55, 155, 156, 165.
Fraunce, 40.
Friar Bacon and Friar Bungay, 74, 100, 117.
Fulke Greville, 46, 133.

Gager, 40.
Gammer Gurton's Needle, 39, 105, 119, 133, 166.
Garnier, 132.
Garrick, 121.
Gentleman Usher (The), 79.
Gismond of Salerne, 42-43, 134.
Globe Theatre, 173.
Gorboduc, 42-43, 81, 101, 132-133, 150-151.

Gosson, 48, 71.
Greene (George a), 155.
Greene R., 30, 72, 74, 100, 117, 137, 140, 143, 166, 168.
Grimald, 40.
Groat's Worth of Wit (A), 72.
guerres civiles, 20-21.
Gulliver's Travels, 60.

Hakluyt, 30.
Hall, Bishop, 76.
Hamlet, 81, 104, 106, 111, 121, 125, 140 sq., 162.
Harvey, 67, 70.
Haxey Play, 113.
Hearne, 14, note 2.
Henry the Fourth, 56, 59, 127, 157, 160-162.
Henry the Fifth, 81, 98, 99, 111, 139, 141, 156, 159, 162.
Henry the Fifth (the Famous Victories of), 152, 158, 160.
Henry the Sixth, 102, 111, 156, 160.
Henslowe, 48, 86, 93-94, 121, 156, 162, 166.
Heroes and Heroworship, 173-174.
Heywood J., 10, 18, note 2; 115, 119.
Heywood T., 55, 87, 130, 153, 166-167, 170.
Histria Histrionica, 90.
Historie of Jobe, 137.
Hobby-horse, 113.
Hock Tuesday Play, 15, 44, 152.
Holinshed, 31, 100, 140, 151, 157-158, 166, 168.
Honest Whore (The), 170.
Hooker, 154.
Hope Theatre, 67, 91.
Horestes, 109, 116, 134.
humanisme, 23 sq., 132.
Humours (Comedy of), 77.

Ibsen, 172.
If You Know not Me, 56, 156.
Ignoramus, 38-39.
Il Fedele, 40.
Inns of Court, 42.

James the Fourth, 100, 118.
Jeronimo, 56.
Jobe (Historie of), 137.
Jodelle, 132.
Johan (Kynge), 150, 152.
John (King), 154-155, 160.
John (King, the Troublesome Raigne of), 152, 158, 161.
Johnson, S., 2.
Jonson, B., 2, 35, 38, 41, 45, 50, 52, 59, 74, 75 sq., 108, 126, 138, 140, 145, 160, 167, 174.
Julius Caesar, 107, 141, 157.
Julyus Sesar, 42.
Jusserand, 1, note 1, 79, 86.

Kempe, 103, 115, 122.
Kid, 38, 56.
King of Scots (The Tragedy of the), 42.
Kipling, 69.
Knacke to know a Knave (A), 150.
Knight in the Burning Rock (The), 165.
Knight of the Burning Pestle (The), 54 sq., 79, 99, 155.

Lancashire Witches (The Late), 169.
Latimer, 106.
Lear (King), 116, 123, 142 sq., 162.
Legge, 40.
Like Will to Like, 12, 118.
Lingua, 38.
Locrine, 150, 161.
Lodge, 30, 71, 73.
Londres, 50.
Looking Glass for London and England, 100, 117.
Lord Mayor's Show, 15-16.
Love (A play of), 115.
Love's Labour's Lost, 109.

Ludus Coventriae, 92.
Lyly, 35, 44, 47, 74.

Macbeth, 126, 142 sq., 162, 169.
Machyn, 133.
Magnetic Lady (The), 50, 78, 83.
Mak, 10, 98.
Malory, 55.
marionnettes, 19, 100, 104.
Marlowe, 27, 74, 87, 109, 136, 143, 147.
Marston, 76.
masque, 13-14, 44.
Massinger, 85, 123, 170.
May, 82.
maying, 14, 58, 113, 152.
Medway, 115.
mélodrame, 139.
Meres, 48.
Merchant of Venice (The), 110, 123, 127.
Merry Conceited Jests, 103.
Merry Devil of Edmonton (The), 169.
Merry England, 26.
Merry Wives of Windsor (The), 167, 172.
Microcosmographie, 42.
Midas, 35.
Middleton, 29, 85, 130, 147.
Midsummer Night's Dream (A), 12, 71, 122, 128, 165.
miracles, 5 sq., 33-34, 35, 39, 42, 91-92, 98, 113, 131 sq., 149, 151, 166.
Mirror of Magistrates (A), 31, 103, 131.
Miseries of Enforst Marriage, 166.
Misefortunes of Arthur (The), 150.
Monsieur Olive, 79.
moralités, 35, 39, 119, 149, 152, 166.
More, 27.
morris dance, 16-17, 58, 113.
Morte d'Arthur, 55.
Mother Bombie, 35.
Mucedorus, 45, 56, 165.
Much Ado about Nothing, 110, 125, 127, 128, 168.
Mulcaster, 63.
Munday, 48, 55, 78, 87, 153.
Murdering Michael, 166.
musique, 18, 57.

Nash, 25, 30, 32, 74, 136.
Newcastle (Duchesse de), 1.
New Inn (The), 41, 83, 84, 85.
Nice Wanton (The), 11.
Night Walker (The), 53.
Norwich Play, 6, note 2.

Ode to the Virginian Voyage, 28, 63.
Old Wives' Tale (The), 95.
Orlando Furioso, 100, 117.
Othello, 106, 111, 124, 129, 141 sq.

Page of Plymouth, 93-94, 167.
pageant, 5, 91-92.
Palamon and Arcyte, 40, 42-43.
Palladis Tamia, 48.
Palmerin of England, 53.
Pammachius, 149.
Parnassus Plays, 30, 41.
Paston, 9, 15.
Peele, 56, 74, 95, 100, 137.
Pembroke (Comtesse de), 46, 133.
Pericles, 123.
Pilgrim's Progress, 10.
Plaute, 37-38, 42.
Plutarch, 141, 157.
Poetaster (The), 77.
politique, 149 sq.
Piers Plowman, 10.
Progne, 43.
Promos and Cassandra, 47.

Racine, 139.
Rape of Lucrece, 55.
Rastell ,120.
Revesby Play, 113.

Representative Men, 174.
restauration (la), 169, 171.
Reynolds, 91.
Richard the Second, 159, 162.
Richard the Third, 162.
Richard the Third (The True Tragedy of), 169.
Richardson, 107.
Richardus Tertius, 40, 150.
Rickets, 40.
Roaring Girl (The), 170.
Robin Hood, 14, 15, 17, 25, 152, 155, 161, 162.
Romeo and Juliet, 104, 111, 124.
Rose Theatre, 153, 173.
Rymer, 84.

Scoloker, 83.
Sejanus, 82, 84, 140.
Sénèque, 37-38, 43, 81, 132, 150.
Shadwell, 71.
Shakespeare, 1, 2, 8, *passim*.
Shepherd's Kalendar, 68.
Shirley, 123.
Sidney, 18, 30, 35, 47, 89, 136.
Silent Woman (The), 46, 78.
Sir Clyomon and Sir Clamydes, 102, 105, 118, 165.
Skelton, 10, 108.
Solymannidae, 40.
Spanish Tragedy (The), 56, 78, 81, 86.
Spencer, 26, 27, 31, 38, 47, 67, 69-70.
Stanyhurst, 69.
Stow, 166.
Strindberg, 172.
Symmes, 45, 61.

Taine, 69, 107.
Tale of a Tub (A), 50, 167.
Tamburlaine, 136-137, 140, 143, 165.
Taming of the Shrew (The), 126.
Tarlton, 30, 103, 115, 160.
Taylor John, 30.
Tempest (The), 104, 123, 126.
Terence, 37-38, 42.
Thorndike, 79.
Time's Complaint, 39.
'Tis Pity she's a Whore, 171.
Titus Andronicus, 109, 143, 146-147.
Tomkis, 38.
Tomumbeius, 40.
Tottel's Miscellany, 32.
Touchstone, 116, 125.
Towneley Play, 6, note 2; 11; note 1; 114.
traductions, 29.
tragédie, 131.
Travels of three English Brothers, 56.
Tudors, 22.
Twelfth Night (The), 18, note 1; 45, 104, 111, 118, 120, 123, 124, 127.
Two Gentlemen of Verona, 110, 111, 117, 123.
Two Lamentable Tragedies, 166, 168.

Udall, 40.
Ulysses Redux, 40.
unités, 81, 101 sq.
universités, 36 sq., 66, 173.
University Wits, 37, 70 sq.
Urquhart, 69.

Venus and Adonis, 46.
Vice (Le), 11, 12, 39, 114 sq.
Victoria, 40.
Voltaire, 1, 106, 145, 146.
voyages, 27 sq.

Wallace, 10, note 1; 22, note 3; 174.
Ward, 45.
Warner, 31.
Warning for Fair Women (A), 166.
Weather (A play of the), 116.
Webster, 65, 147.
Whetstone, 47.

Whittington, the History of Richard, 56.
Wilkins, 56, 168.
Winter's Tale (The), 111, 126.
Woman Killed with Kindness (A), 170.
York Play, 13, note 1.
Yorkshire Tragedy (The), 166-168.

APPENDICE

Page 165.

(1) Feuillerat, *Documents*, p. 303.

(2) Jouée quatorze fois à la Rose, à partir du 3 janvier. Henslowe, *Diary*, vol. I, p. 27 sq.

(3) Deux éditions in-4°, 1598, et 1610.

(4) Feuillerat, *Bureau des Menus Plaisirs*, pp. 58-61.

Page 166.

(1) *Friar Bacon and Friar Bungay* ; *George a Greeen.*

(2) *A Tale of a Tub* ; *The Merry Wives of Windsor.*

(3) *How a Man may choose a Good Wife from a Bad*, 1602 ; *Fair Maid of Bristow*, 1602 (?) ; *The London Prodigal*, 1605 ; *The Dutch Courtezan*, 1605.

(4) Holinshed, éd. 1587, vol. III, pp. 1062-1066.

(5) *Ibid.* vol. III. p. 1258.

(6) Fondée sur le meurtre de Beech par Merry, en 1594, et sur les pamphlets et ballades qui le racontèrent.

(7) Stow, éd. 1615, pp. 870-871.

(8) Feuillerat, *Documents*, p. 303.

Page 167.

(1) Henslowe, *Diary*, p. 110. Deux livres le 10 août 1599; ensuite six livres « in fulle payment » le 2 septembre.

Page 168.

(1) Holinshed, vol. III, pp. 1062-1063.

(2) Remarquez encore de Michael « Faith, I care not, seeing I die with Susan » *op. cit*, p. 103. Pourtant l'auteur insiste sur le caractère réaliste de la pièce :

> « Gentlemen, we hope you'll pardon this naked Tragedy...
> For simple truth is gratious enough. » (Épilogue, p. 104.)

De même l'auteur d'*A Warning for Fair Women* :

> « Bear with this true and home-borne Tragedy. »
> (Épilogue.)

ERRATA ET ADDENDA

P. 6, l. 14, *au lieu de* : la force naïve *lire* : la farce naïve.
P. 29, l. 19, *au lieu de* : Wittington *lire* : Whittington.
P. 31, l. 18, *au lieu de* : Hollinshed *lire* : Holinshed.
P. 33, l. 5, *ajouter*, après « national » : ont vaincu le cosmopolitisme et la mentalité générale.
P. 38, l. 2 d'en bas, *ajouter*, après « comédies » : 34 des tragédies et 6 des pastorales ; 38 sont en anglais, dont 29 comédies.
P. 40, l. 12, *au lieu de* : *Grimald lire* Grimald.
P. 41, note 2, *au lieu de* : p. 267 *lire* : p. 227.
P. 43, note 1, *ajouter* it *après* For.
P. 45, l. 4, *au lieu de* : *Majestie*) ; *lire Majestie*) ; ».
P. 45, note 2, *au lieu de* : pp. 191-242 *lire* pp. 191, 242.
P. 46, l. 10, *au lieu de* : Lord Brocke *lire* : Lord Brooke.
P. 55, l. 1 d'en bas, *au lieu de* : *Edwards The Fourth* lire : *Edward The Fourth.*
P. 63, l. 11, *au lieu de* : échec *lire* : écho.
P. 65, l. 4 sq., *au lieu de* : l'imagination y concoure, c'est à dire l'imagination du spectateur (1) ». *lire* : l'imagination y concoure, » c'est à dire l'imagination du spectateur.
P. 65, note 1, l. 4, *ajouter* as après ha't.
P. 71, l. 13, *au lieu de* : penny-khaves *lire* : penny-knaves.
P. 86, note 1, l. 3, *au lieu de* : et *lire* : and.
P. 90, l. 14, *au lieu de* : populaires (4). *lire* : populaires.
P. 90, note 4, *à reporter* à la page 91, avec le numéro 1.
P. 91, dernière ligne, *au lieu de* : M. Reynolds (1), *lire* : M. Reynolds (2),.
P. 91, note 1 devient note 2.
P. 94, note 1, *au lieu de* : Sittle of Rome *lire* : Sittie of Rome.
P. 117, l. 4 d'en bas, *au lieu de* : Fou de Four *lire* : Fou de Cour.
P. 121, note 2, l. 2, *au lieu de* : in *lire* : is.
P. 131, note 2, l. 6, *au lieu de* : The Monk's *lire* : The Monk.
P. 149, note 2, *au lieu de* : him *lire* : hym.
P. 149, note 3, l. 2, *au lieu de* : *Letters and Papers of Henry VIII lire* : BREWER, *Letters and Papers of Henry VIII.*
P. 149, note 4, *au lieu de* : Common Plaiers Brewer of Enterludes *lire* : Common Plaiers of Enterludes.
P. 159, note 1, *au lieu de* : herces *lire* : heroes.
P. 154, l. 11, *au lieu de* : Hocker *lire* : Hooker.
P. 165, l. 2, *au lieu de* : 1580 *lire* : 1580 (1),,
P. 165, l. 3, *au lieu de* : 1596, *lire* : 1596 (2),.
P. 165, l. 21, *au lieu de* : 1610. *lire* : 1610 (3).
P. 165, l. 4 d'en bas, *au lieu de* : réalisme *lire* : realisme (4).

P. 166, l. 12, *au lieu de* : Fresingfield *lire* : Fressingfield.
Ibid., au lieu de : Bradford ; *lire* : Bradford (1) ;.
P. 166, l. 14, *au lieu de* : bourgeoise intime (1), *lire* : bourgeoise intime (2),.
P. 166, l. 17, *au lieu de* : au théâtre *lire* : au théâtre (3).
P. 166, l. 22, *au lieu de* : *Arden of Feversham* (4), *lire* : Arden of Feversham (4),.
Ibid., au lieu de : A Warning for fair Women, lire : *A Warning for fair Women* (5),.
P. 166, l. 23, *au lieu de* : *Two Lamentable Tragedies lire* : *Two Lamentable Tragedies* (6).
Ibid., au lieu de : *The Yorkshire Tragedy lire* : *The Yorkshire Tragedy* (7).
P. 166, dernière ligne, *au lieu de* : 1579. *lire* : 1579 (8).
P. 166, note 1, devient note 2.
Ibid., au lieu de : *The Merry Wives of Windsor lire* : *The Merry Wives of Windsor.*
P. 167, l. 12, *au lieu de* : la *lire* : le.
P. 167, l. 6 d'en bas, *au lieu de* : Henslowe *lire* : Henslowe (1).
P. 168, l. 8 d'en bas, *au lieu de* : conjugaux *lire* : conjugaux (1).
P. 168, l. 5 d'en bas, *au lieu de* : Shakespeare *lire* : Shakespeare (2).

TABLE DES MATIÈRES

Pages

INTRODUCTION 1

PREMIÈRE PARTIE. — **Le goût public** 3

CHAPITRE I. Les anciens spectacles 3
CHAPITRE II. La nouvelle psychologie 20
CHAPITRE III. Unité du goût public 35
CHAPITRE IV. Le spectateur représentatif 52
CHAPITRE V. L'offre et la demande 66

DEUXIÈME PARTIE. — **Le goût public et le théâtre** 89

CHAPITRE VI. Mise en scène et construction 89
CHAPITRE VII L'intérêt comique 113
CHAPITRE VIII. L'intérêt tragique 131
CHAPITRE IX. L'intérêt historique et politique 149
CHAPITRE X. Romanesque, réalisme et morale 164

CONCLUSION 173

BIBLIOGRAPHIE :

I. Auteurs 177
II. Pièces de théâtre 183

INDEX ALPHABÉTIQUE 187

APPENDICE 193

ERRATA ET ADDENDA 195

DIJON — DARANTIERE